ANALIZE DE TEXTE POETICE

ANTOLOGIE

Scanned with OKEN Scanner

ANALIZE DE TEXTE POETICE

ANTOLOGIE

Coordonator acad. I. COTEANU

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
București, 1986

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Cum vorbim despre text *I. (Coteanu)* 7
Cîntă cucu-n par de vie (Nicolae Constantinescu) 37

Deschidere și structură în *Morgenstimmung* de Tudor Arghezi *(Radu Michăescu)* 40
Tudor Arghezi, *Morgenstimmung* sau poemul întoarcerii către lume *(I. Coteanu)* 48
Tudor Arghezi, *Dacica (Alexandru Tudorică)* 51
Blocuri sintactico-semantice în *Dacica* de Tudor Arghezi *(I. Coteanu)* 59
Actualizare și activizare semantică în *Psalm* („Pribeag în șes ...") de Tudor Arghezi *(Dana Manea)* 64
Tudor Arghezi, *Psalm* („Pribeag în șes ...") *(Miruna Runcan)* 73
Tudor Arghezi, *Între două nopți*. O propunere de interpretare metrică *(Mihai Pop)* . . . 78
Tudor Arghezi, *Psalm* („Vecinul meu ..."). O analiză de text *(Alexandru Tudorică)* . 87

George Bacovia, *Amurg (Delia Radu)* 96
George Bacovia, *Alb (Cezar Tabarcea)* 100
Despre discursul salvator: G. Bacovia, *Nervi de toamnă (Rodica Zafiu)* 104

Discurs și povestire în *Isarlîk* de Ion Barbu. O matrice prozodică *(Mariana Neț)* . . 109
Ion Barbu, *Timbru (Mariana Neț)* 121
Constituirea semnificației în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* de Lucian Blaga *(Dana Manea)* 129
Lucian Blaga, *Noapte la mare*. Un exemplu de omogenizare a textului poetic *(Ecaterina Mihăilă)* 139
Asfințit marin de Lucian Blaga. Perspectivă lexico-semantică *(Smaranda Vultur)* . . . 144

Mihai Eminescu, *Dintre sute de catarge* sau poemul simetriilor simbolice *(I. Coteanu)* . . 150
O lectură arhetipală a poemului eminescian *Lacul (Mariana Neț)* 153
Scrisoarea III de Mihai Eminescu. Antiteza ca procedeu de organizare a textului *(Cezar Tabarcea)* 161
Mihai Eminescu, *La steaua (Cezar Tabarcea)* 175
Mihai Eminescu, *Pe aceeași ulicioară ... (G. I. Tohăneanu)* 178
Variații eminesciene pe tema strofei safice *(G. I. Tohăneanu)* 189
Odă (în metru antic) de Mihai Eminescu. „Alchimie a verbului" *(Mariana Neț)* 196

Alexandru Macedonski, *Rondelul pagodei (Alexandru Tudorică)* 207
Stare și mișcare: Alexandru Macedonski, *Rondelul cascadelor de roze (Rodica Zafiu)* . . 211
Alexandru Macedonski, *Rimele cîntă pe harpă (Mihai Pop)* 218

Nichita Stănescu, *În dulcele stil clasic (Irina Bădescu, Mihai Pop, Radu Toma, A. Constantinescu)* 226
Către regăsirea unității: Nichita Stănescu, *Colinda colindelor (Rodica Zafiu)* 235

Scanned with OKEN Scanner

ANALIZE PARALELE

Analiza unui text popular din perspectivă intertextuală *(Delia Radu)* 241
Măiastră şi *Cîntec* de Nichita Stănescu *(Ecaterina Mihăilă)* 245
Ion Barbu, *Grup* şi *Mod (Cezar Tabarcea)* 254
Grup de Ion Barbu şi *Psalm* („Tare sînt singur . . .") de Tudor Arghezi. O posibilă relaţie de intertextualitate *(Carmen Apostolescu)* 260
Suiş de Tudor Arghezi şi *Elegia întîia* de Nichita Stănescu *(Carmen Apostolescu)* . . . 269

UN POET DESPRE EL ÎNSUŞI

Ştefan Aug. Doinaş, *Mistreţul cu colţi de argint (Ştefan Aug. Doinaş)* 286

Glosar 293

CUM VORBIM DESPRE TEXT

Unul dintre aspectele actuale ale lingvisticii şi prin ea ale criticii şi teoriei literare este fără îndoială preocuparea insistentă de a cerceta o operă, inclusiv una literară, ca pe o unitate structurată sau, cu un termen curent astăzi, ca pe un t e x t. În calitate de şir coerent de fraze, acesta din urmă nu poate fi analizat satisfăcător de gramaticile obişnuite, pentru că ele se opresc din principiu la frază. Dincolo de frază se întinde însă vastul domeniu al textelor şi discursului de toate speciile. Pentru el s-au propus diverse tipuri de gramatici netradiţionale : generative, funcţionale, gramatici legate de traducerea mecanică, de tratarea automată a limbajelor, deci de problemele informaticii şi lingvisticii matematice, pentru care orice sistem formal, capabil de a produce enunţuri de orice tip, poartă numele de gramatică.

Datorită în mare măsură tezelor din 1958 ale lui R. Jakobson [1] referitoare la actul de comunicare şi funcţiile limbii, către text, privit ca o unitate coerentă globală, s-au îndreptat în mod firesc şi poetica, şi stilistica de diverse nuanţe, cu sau fără sprijinul esteticii, psihologiei, semanticii filozofice, psiholingvisticii, lingvisticii aplicate, cu sau fără intervenţia informaticii. În deceniul al şaselea şi al şaptelea, textul a devenit ţinta şi locul de încercare a forţei explicative a teoriilor, din care nu au lipsit bineînţeles nici cele semiotice. Pentru ele, opera literară (textul) şi chiar literatura artistică în întregime se pot echivala cu cîte un semn complex, iar semnele au un component pragmatic, reprezentînd efectul exercitat de ele asupra receptorului lor. Comportarea acestuia este strict individuală, dar totodată şi strict socială, căci fiecare ins poartă cu sine în întîlnirea cotidiană cu semnele lumii un „punct de vedere" general, comun colectivităţii din care face parte. E un lucru bine ştiut şi de creatorul de opere literare, indiferent dacă el îl şi formulează ca atare. Pe faptul acesta atît de simplu se întemeiază în mod deliberat sau nu teoriile producerii operelor literare, receptării şi interpretării lor, descoperirii structurii lor interne. Complicaţiile se ivesc numai după ce intervin întrebările ajutătoare, bunăoară cele despre s t r u c t u r a unei opere.

Atunci se recurge la o terminologie riguroasă şi la un aparat filologic de acelaşi fel, considerîndu-se elementare afirmaţii ca cele care explică unitatea textului prin „înlănţuirea firească (sau logică) a părţilor constitutive", ca şi împărţirea lui în introducere, tratare sau cuprins, cu eventuale digresiuni şi episoade şi cu nelipsita încheiere. Textul este din această perspectivă sumară o „compoziţie", iar modelul său îi corespunde la acest nivel. Diviziunile lui fundamentale au fost considerate ca purtătoare ale unor funcţii foarte simple : funcţia de a introduce tema, funcţia

[1] Roman Jakobson, *Linguistics and poetics*. Articolul reprezintă concluziile dezbaterilor care au avut loc la Universitatea Indiana în aprilie 1958 şi au fost publicate în volumul *Style in Language*, Massachusetts, The Technology Press of M. I. T., 1960, p. 350—377.

de a o dezvolta, de a conchide etc. Segmentarea sa pare deci o necesitate, căci un întreg spre a fi mai bine intuit trebuie să fie văzut parte cu parte, valorificîndu-i-se cu acelaşi prilej şi articulaţiile. Dar aceasta nu înseamnă în fond decît a vorbi într-un anumit limbaj despre s t r u c t u r a operei, a textului, a şirului coerent de fraze. Se admite deci din principiu că atunci cînd cunoaşte modul de alcătuire a unui lucru, fie el un obiect utilitar, o plantă, un animal, un organ de maşină, un organ din propriul său corp, omul ştie să le folosească mai bine. De ce n-ar fi valabil acest raţionament şi pentru o operă de artă? Numai pentru că utilizarea ei este de altă natură decît a obiectelor enumerate mai sus? De ce operele spirituale nu ar avea şi ele structură, de vreme ce acceptăm fără rezerve că tot ce există are structură?

Însuşi semnul, de orice fel ar fi, are o structură, căci el incorporează două elemente: unul care ţine locul a ceva, al doilea, imaginea pe care şi-o face lumea despre ceea ce este înlocuit, semnul avînd rostul principal de a ne scuti de manevrarea obiectului înlocuit şi de a ne permite să operăm mental asupra lui şi atunci cînd el este absent. „Înlocuitul", numit în lingvistică şi în semiotică s e m n i f i c a t, nu reprezintă un obiect unic şi individual, ci toate obiectele de acelaşi fel, toate obiectele pe care convenţia socială le identifică unele cu altele pe baza a cel puţin unei trăsături comune şi distinctive faţă de obiecte mai mult ori mai puţin similare. Din această caracteristică a lui decurge întreaga complexitate a semanticii, fiind evident că semnificatul este denumit, nu definit în accepţia logică a acestui cuvînt, iar înlăuntrul mulţimii de obiecte purtînd acelaşi nume se pot produce necontenit schimbări. „Înlocuitorul", la rîndul său, adică s e m n i f i c a n t u l în terminologia de specialitate, are o calitate excepţional de importantă, la care nu este niciodată de prisos să ne oprim. E vorba de faptul că legătura lui cu ceea ce denumeşte nu este obligatorie şi nici necesară. În cazul cuvintelor, singura condiţie este ca ele să fie formate din sunete, respectiv foneme. De un obiect A, de exemplu, se poate „lipi" orice combinaţie de sunete. Dar, deşi semnificantul ţine cu obiectele denumite de el legătura arătată, între el şi cei ce-l folosesc raportul este altul. Pentru vorbitori, ca să ne referim în continuare numai la semnele verbale, un semnificant trimite cu necesitate la clasa de obiecte cunoscută şi acceptată ca fiind denumită de semnificantul respectiv. Prin urmare, ceea ce este accidental în relaţia semnificant-semnificat devine necesar din perspectiva utilizării concrete a semnelor. În combinarea accidentalului cu necesarul stă şi forţa semnului verbal. Structura lui permite mutaţii de înţeles care n-ar avea valoare dacă semnificantul ar fi numai accidental sau numai necesar. Multe alte consecinţe decurg de aici, dar nu ne oprim acum la ele. Ţinînd seamă de cele spuse, putem să înţelegem analogia care a dus la identificarea textului, respectiv a operei literare şi chiar a literaturii, cu semnul. Textul este o înlănţuire de semne. Coerenţa lui rezultă din reprezentarea inclusă de el însuşi în semnificatul său global, iar la acesta se ajunge prin propoziţii şi fraze. Orientarea, direcţia, deci într-un fel sensul textului, rezultă din reprezentarea amintită a semnificatului. Totodată însă, şi ca urmare a capacităţii celeilalte laturi a semnului de a se mişca în jurul unei clase de obiecte, există posibilitatea reordonării acesteia din urmă prin restrîngeri şi lărgiri care se realizează rînduindu-se semnificanţii în mod corespunzător, încît rezultatul final poate fi cu totul altul decît cel bănuit iniţial la lectură.

Ordonarea semnelor şi legarea unora de altele se supun unor reguli

Scanned with OKEN Scanner

care formează un cod împreună cu semnele însele. Limba este şi ea un cod, dar, datorită calităţilor particulare ale semnelor ei, ea dezvoltă mai multe coduri dependente de cel general, care se deosebesc atît de ultimul cît şi între ele prin felul de alegere a semnelor şi regulilor. Dacă se stabileşte, de exemplu, ca regulă de bază eliminarea situaţiilor cu dublu sau multiplu înţeles, limbajul obţinut ia cu totul alte aspecte în comparaţie cu limbajele nesubordonate acestei reguli. Nu discutăm aici cît este de posibilă eliminarea amintită. Ea constituie în orice caz una din preocupările curente ale limbajului ştiinţific sau, altfel spus, ale registrului stilistic al exprimării ştiinţifice.

Codurile nu numai că variază, dar în diverse etape de dezvoltare a unei culturi se condiţionează, unele dominînd pe celelalte. Astfel, limbajul standard cult suportă astăzi în mod vizibil influenţa variantelor ştiinţifice vehiculate de cibernetică, fizică atomică, matematică, semiotică etc.

O necesitate inevitabilă este recunoaşterea codului adoptat de text, respectiv de operă, chiar dacă şi chiar atunci cînd nu sîntem în stare să-l descriem în termenii unei analize riguroase. Recunoscîndu-l, putem recepta textul (opera). Între el şi noi, ca receptori, intervin mulţi factori. Cel mai important ni se pare urmărirea semnificatului. El este bănuit în linii generale, căci codul însuşi subordonîndu-se din principiu unui registru stilistic indică domeniul său de mişcare, sugerează natura generală a claselor de obiecte la care se va aplica, deci şi categoria de texte (opere).

Procesul de lectură (sau de ascultare) a textului este o decodare neîntreruptă făcută cu scopul de a descoperi semnificatul. Textul ca atare este în acest proces punctul fix (sau măcar stabil) de referinţă.

Relaţia operă—receptor

Receptorul primeşte opera ca un dat. El nu o poate schimba. Se poate însă adresa autorului, cerîndu-i să renunţe la unele expresii, să modifice atitudinea unui personaj, să schimbe o situaţie etc., dar, în principiu, numai autorul are dreptul să intervină în opera sa şi numai *post-factum*, evident dacă această operă a avut la un moment dat formă închegată. După ce a fost oferită publicului, ea devine şi proprietatea de folosinţă a acestuia, chiar mai degrabă a lui, deşi poartă numele creatorului ei şi îi exprimă arta. Oricine o poate însă citi, recita, rezuma, discuta, interpreta şi aprecia, căci a devenit un bun consumabil spiritual, şi receptorul ia faţă de ea o atitudine pozitivă sau negativă, dar cu atîtea nuanţe, încît, în practică, nu există receptor, ci receptori. Numai privindu-i generic, ei pot fi cuprinşi într-o schemă, într-un fel de portret-robot. Dar, după o asemenea schematizare, opera şi creatorul ei devin reprezentări schematice, modelări care scot în evidenţă numai trăsăturile considerate esenţiale într-un sistem de referinţe formalizat, de exemplu apartenenţa operei în discuţie la un gen literar, calitatea ei de bun public, organizarea ei internă, intertextualităţile ei generale etc. Se va spune probabil că aceasta este de la sine înţeles, ceea ce pînă într-un punct este foarte adevărat, dar una este să cunoaştem fiecare din conceptele enumerate şi alta să le legăm între ele, respectîndu-le totodată trăsăturile pe care le-am considerat drept esenţiale. Abia printr-un asemenea procedeu obţinem tabloul unor intercondiţionări care ne scapă în alte împrejurări. Receptorii de literatură, de exemplu, devin mult mai interesanţi dacă îi luăm în totalitate, întemeindu-ne numai pe poziţia lor faţă de literatură şi lăsînd

Scanned with OKEN Scanner

deoparte orice alte detalii care-i pot privi ca indivizi. Toate despărţirile efectuate ulterior asupra acestei totalităţi trebuie să respecte calitatea de bază iniţială. E semnificativ că, deşi fiecare ins din această mulţime are părerile sale, ele converg totuşi în cîteva direcţii, dînd naştere la grupări şi curente de opinie publică literară. Studiul lor cade în sarcina criticii literare sociologice, care porneşte de obicei de la receptori gata formaţi prin sistemele de învăţămînt public. Or, după pedagogia dominantă în învăţămînt, şcolarul trebuie să cunoască pînă la o anumită vîrstă unele opere literare, apoi altele, într-o succesiune care se consideră că dispune de virtuţile necesare pregătirii unui viitor bun cetăţean. Bazată pe tradiţie, adică pe o anumită istorie, alegerea n-o fac bineînţeles şcolarii, căci ei nu ştiu încă, ci descoperă şi învaţă tradiţia. Ei sînt supuşi deci unei receptări obligatorii şi, în consecinţă, se află de la început în situaţia de a trata literatura ca pe orice materie din programul lor de studiu. Plăcerea lecturii intră în calculele pedagogilor, care au stabilit ce să se înveţe, dar ca factor secundar, subordonat, căci toate operele alese t r e b u i e din principiu să placă şcolarului. În realitate, rareori ne mai întoarcem noi înşine, fără motive speciale, la operele la care, ca şcolari, eram obligaţi să ne oprim şi să spunem că ne-au plăcut foarte mult sau „destul de mult", fiindcă sînt foarte frumoase, destul de frumoase, de poetice etc. Aşa cum au fost şi cum le-am înţeles, ele nu se şterg însă niciodată complet din memorie şi acţionează din subconştient asupra atitudinii faţă de viitoarele lecturi. Cei ce rămîn la acest nivel constituie o categorie foarte numeroasă. Reacţia lor faţă de opere nu este însă totdeauna conformă cu ce şi-au închipuit pedagogii. Dacă nu pierd deprinderea de a citi, ei se îndreaptă mai degrabă către o literatură de alt tip, alegînd cu adevărată plăcere povestea de aventuri — cunoscută într-o oarecare măsură şi din lecturile paralele nesupuse conformismului şcolăresc —, opere cu elemente de senzaţional, melodramatice, cu acţiuni şi întîmplări ieşite din comun, fără multe descrieri şi, mai ales, fără stări psihice complicate. Dornici de naraţiuni cu sfîrşit fericit, ei sînt puţin preocupaţi de frumuseţile şi varietatea stilului, atitudine explicabilă, defulare în ultimă instanţă de la lectura impusă, de care, ca şcolari, trebuia să se declare totdeauna satisfăcuţi. Ea e şi consecinţa unei critici literare profesată solemn la lecţii, dar adesea neconvingătoare, cu limbaj simplificator şi stereotip.

Portretul acestei categorii de cititori suportă firește şi note reconfortante, căci din interiorul ei s-au detaşat şi se detaşează mari amatori de literatură de alt gen. Cu aceştia din urmă şi cu cei care au trecut în alte împrejurări de la faza atinsă la sfîrşitul şcolii generale la una mai pretenţioasă situaţia se schimbă. Ei formează în genere o categorie de lectori pricepuţi, nu numai avizaţi, ci şi foarte critici. Lor opera le spune mai mult decît fabula din ea. Efectul cel mai des întîlnit al ei asupra cititorului din cealaltă categorie era identificarea. Cititorul se considera pe sine un personaj sau se identifica în cursul lecturii cu mai multe personaje, pe rînd.

I d e n t i f i c a r e a este o reacţie spontană. Începe încă din copilărie, cînd, ca ascultător de poveşti, copilul participă sufleteşte la întîmplări fabuloase, iubeşte pe Făt-Frumos, pe Ţugulea, pe fata moşului cea isteaţă, iedul cel mititel şi cuminte, detestă pe zmeu, pe zmeoaică, pe mama cea vitregă şi rea, lupul ucigaş, se consideră foarte uşor „Degeţel" sau alt erou anume creat să-l împingă spre identificare, se închipuie apoi

Scanned with OKEN Scanner

viteaz ca orice personaj pozitiv întîlnit ş.a.m.d. Fenomenul apare uneori, mai discret însă, şi cu prilejul lecturilor şcolare, căci şcolarul se închipuie adesea Mircea cel Bătrîn, Dan căpitan de plai, Ursan etc.

Se afirmă că identificarea este sugerată chiar de operă printr-o tehnică la care e greu să se reziste. Mai lămurit apare acest fapt în lirică, unde creatorul se face că este — uneori chiar este — el însuşi subiectul lumii imaginate sau participant direct la ea şi, vorbind la persoana întîi singular, ne invită ca, citindu-l sau recitîndu-l, să confundăm vorbele sale şi semnificaţia lor cu vorbe şi înţelesuri pe care să le credem ale noastre ca şi cum le-am fi rostit şi gîndit noi înşine. Desigur, intenţia poetului poate să fie în mod indirect şi aceasta, desigur jocul pronumelor personale poate să fie responsabil de faptul că cititorul devine din punct de vedere spiritual una cu autorul, care joacă în opera sa rolul de personaj. Se poate însă şi ca un receptor foarte sensibilizat la un gen de literatură sau altul, cu înclinaţii de trăire a psihologiei personajelor, să se proiecteze pe sine într-un erou de nuvelă, de roman, de poem epic sau liric ori de piesă de teatru şi în lipsa eventualelor sugestii ale textului.

Efectul de identificare se realizează deci în mod diferenţiat, iar receptorii de literatură cu lecturi bogate sînt cele mai puţin sau deloc atinşi de el. În loc de identificare, la ei apare d e d u b l a r e a , o succesiune de apropieri şi îndepărtări de evenimentele şi personajele operei, datorate asocierilor produse de intertextualităţi, de comparaţiile mai mult ori mai puţin conştient făcute cu formele literare din depozitul lor mental etc. Ei au nevoie spre a se transporta şi a judeca operele dinlăuntru ca acestea să fie exprimate într-un stil ireproşabil şi cu o fantezie creatoare autentică.

Paradoxul este că detaşarea cititorilor, revenirea la propria lor personalitate, este alt moment al receptării, momentul critic. Între altele, şi din această pendulare s-a născut interesul criticii moderne pentru analiza de text, poate cel mai promiţător mijloc de descoperire a relaţiei profunde receptor-operă, dacă analiza nu se rezumă la formulări de impresii ilustrate cu fragmente din opera discutată sau nu recurge la detalii nesemnificative, lexicale ori gramaticale (exemplificate prin cîteva neologisme, prin cîteva regionalisme, prin felul propoziţiilor etc.). Ea dă rezultate constante şi utile cînd se întemeiază pe descoperirea unei caracteristici lingvistice sau a mai multora în jurul cărora se încheagă dubla structură a textului (cea de suprafaţă şi cea de adîncime).

Cerinţele arătate o dezavantajează însă din punct de vedere practic, fiindcă implică o prealabilă şi temeinică familiarizare nu numai cu opera ca atare, ci şi cu problemele de limbă şi de limbaj artistic, fără să mai vorbim de atracţia pe care o exercită permanent evenimentele din text. Analistul e obligat să pună temporar acest conţinut între paranteze, revenind la el numai după ce îl poate readuce, altfel luminat, în centrul atenţiei. Din cauza unor asemenea dificultăţi, rareori se începe interpretarea unei opere cu o analiză detaliată de text. Ea vine în genere după ce s-au stabilit noutatea subiectului, valoarea compoziţiei, configuraţiile lumii imaginate etc.

În delimitarea categoriilor de cititori nu am luat în seamă în mod deosebit pe critici. Ei formează a treia categorie, care se defineşte prin profilare profesională, constînd în primul rînd din asumarea rolului de intermediari, între operă şi receptor deoparte, între scriitor şi receptor, de alta, dar şi atunci tot în jurul operei. În interiorul acestei categorii apar

Scanned with OKEN Scanner

grupuri cu obiective profesionale diferite: editori, bibliotecari, librari, profesori de literatură, publicişti. Categoriile enumerate surprind numai la prima vedere, căci, la o reflecţie mai atentă, recunoaştem că, în fond, ele corespund criticii literare ca instituţie socială şi culturală, deşi nu toţi profesioniştii amintiţi au importanţă egală în crearea opiniei publice literare.

Constituindu-se în parte distinctă a receptorilor, criticii — de toate speciile — nu împiedică firesc pe ceilalţi să aibă şi ei păreri, inclusiv asupra activităţilor profesioniştilor, pe care-i apreciază după cît sînt de convingători. Cînd, de exemplu, criticii polemizează între ei, ceilalţi receptori se fac adepţi sau adversari ai ideilor unuia, iar mai adesea judecători care decid în funcţie de puterea argumentelor puse în discuţie.

Acţiunea operei asupra receptorului se exercită numai pe calea limbajului. Cititorul pătrunde în planul conţinutului prin expresie, organizată ea însăşi într-o formă care corespunde cu modul de reprezentare a conţinutului. În „adîncime" sînt cel puţin două straturi. Cel de deasupra se vede, ca să spunem aşa, de la primele fraze pe care receptorul, primindu-le de la operă, le aşază într-un spaţiu al înţelegerii sale, dînd cuvintelor şi înlănţuirii lor una din semnificaţiile posibile. Pe măsură ce înaintează în lectură, el restrînge cercul şi revine adesea la asocierile pe care le făcuse iniţial. Ochii parcurg paginile, în timp ce gîndirea face o mişcare de du-te-vino, cîştigînd cîte ceva din fiecare asemenea pendulare. Evident, progresul lecturii depinde de materialul lingvistic depozitat în minte, dar şi de capacitatea de a-l lega într-un fel nou, de a-i atribui noi valori şi de a-l îmbogăţi totodată cantitativ. În linii mari, receptorul face aceeaşi operaţie ca autorul, dar „pe dos", căci autorul însuşi compunînd a fost nevoit să procedeze la restrîngerea şi revalorificarea datelor lingvistice cunoscute de el, legînd „pe dedesubt" semnificaţiile enunţurilor sale, căci el „codează", iar receptorul, străduindu-se să-i descopere intenţiile, „decodează". Codarea porneşte mai totdeauna de la una sau mai multe echivalenţe nemărturisite, pe care receptorul se sileşte să le ghicească. Procedeul în sine este familiar, căci e cuprins în orice comunicare între vorbitorii aceleiaşi limbi. Orice enunţ este codat, fiind în mod obligatoriu şi necesar rezultatul alegerii din polisemantismul cuvintelor şi formelor a acelor valori semantice cerute de situaţia comunicării. Pe receptor îl interesează numai rezultatul, ecuaţiile lingvistice ca atare, altfel spus, ce înseamnă, de exemplu, un *ou dogmatic* sau *Şi căi de mii de ani treceau / În tot atîtea clipe* sau *Şi vremea-ncearcă în zadar / Din goluri a se naşte*. Că timpul trece foarte repede în călătoria prin cer a „Luceafărului" şi, pe de altă parte, că vremea nu se născuse? Dar ce înseamnă a nu exista vreme? La fiecare se găsesc răspunsuri în poemul lui M. Eminescu, dar ele cer clarificări, chiar dacă, pentru primul distih citat, intervine în strofa care urmează precizarea: *Un cer de stele dedesubt / Deasupra-i cer de stele — / Părea un fulger ne-ntrerupt / Rătăcitor prin ele*. În tabloul astrului străbătînd spaţiul ca un fulger ne-ntrerupt şi rătăcitor sînt însă nepotriviri faţă de datele contingentului. În lumea obişnuită, fulgerul ţine o clipă. Ca să fie neîntrerupt şi rătăcitor, trebuie să se încalce experienţa comună, să se introducă alte reguli, şi dacă admitem o lume cu un fulger continuu şi totodată rătăcitor, avem dreptul să admitem şi că în *această* lume scurgerea vremii se schimbă, şi miile de ani se condensează în clipe. Cuplul celălalt de versuri *(Şi vremea-ncearcă în zadar / Din goluri a se naşte)* trimite din nou pe receptor la ideea dinainte, făcîndu-l să accepte discret redimen-

Scanned with OKEN Scanner

sionarea timpului şi a spaţiului în faţa şi din cauza dorinţei de împlinire a iubirii. Dacă el vede în aceste ecuaţii lingvistice şi pe cea dominantă, intuind-o înainte de sfîrşitul poemului : „nepotrivirea dintre lumea de toate zilele şi cea a visului", sau măcar bănuind-o, atunci păşeşte în alt strat, mai profund, al structurii de adîncime a poemului. Aceasta depinde de depozitul de date amintit şi de exerciţiul de a le asocia. La el, receptorul participă des în viaţa de toate zilele, căci ce altceva sînt proverbele spuse în diverse situaţii ? Ce altceva sînt încercările de a explica atitudinea cuiva în diverse împrejurări bizuindu-ne pe comparaţia dintre vorbele şi gesturile sale ? Într-o operă literară nu se procedează altfel, atîta doar că lucrurile sînt subordonate unei teme, unui subiect, unor fapte cu valoare de cadru şi sînt concentrate într-un spaţiu limitat de numărul de pagini ori de versuri parcurse într-un timp totdeauna mai scurt decît cel descris, opera literară trebuind să înceapă într-un punct şi să se sfîrşească în altul.

Dar dacă procedeul codării-decodării nu este urmărit ca procedeu din motivele arătate înseamnă că atenţia receptorului se îndreaptă intîi asupra structurii de adîncime a operei, ceea ce se poate face numai străbătînd prin hăţişul echivalenţelor sugerate de forma în care se prezintă expresia (planul de suprafaţă). De aceasta nici un receptor nu se poate elibera în timpul lecturii. E tributul plătit operei şi bineînţeles autorului. Se poate însă elibera după lectură şi atunci îşi construieşte un plan al expresiei aparţinîndu-i lui însuşi, desigur cu multe elemente din cel cunoscut din operă, dar „al lui", şi prin el încearcă să ajungă din nou la structura de adîncime. Opera astfel reconstituită nu mai e însă ce a fost şi, oricît s-ar căuta respectarea identităţii ei de unicat, rezultatul nu va fi decît o distorsiune sau o lungă serie de explicaţii care privesc fie impresiile şi descrierea parcursului nostru ca receptori ai operei, fie supoziţiile noastre asupra intenţiilor ei, implicit ale autorului, şi nimic mai mult. Însăşi aşezarea operei alături de altele cu care seamănă ori, dimpotrivă, cărora li se opune depinde de una din cele două posibilităţi sau de amîndouă combinate. De aceea, o operă nu poate fi niciodată rezumată în întregimea ei structurală. Se rezumă numai o parte din ea. De aceea, în teoriile literare mai vechi, în care problema era redusă la conţinut şi formă, se spunea, pe bună dreptate, că manifestarea concretă a acestor două laturi este atît de unitară, încît orice despărţire a uneia de cealaltă prin rezumare îi desfiinţează unitatea şi o transformă în altceva.

Rezultă oare de aici că un receptor nu e în stare să comunice altuia despre ce e vorba într-o operă literară ? Nu ! Însă, oricît de multe amănunte despre faptul că lucrul spus în operă este foarte frumos spus ar adăuga, el nu e în stare să substituie în acest fel necesitatea ca interlocutorul s-o citească. (Nu ne ocupăm aici de mica impostură a celui ce are impresia că rezumatul făcut de cineva priceput ajunge.) Aceasta este şi marea dificultate a criticii. Ea se rezolvă doar în parte cînd receptorul-critic se adresează celor ce cunosc opera, au citit-o şi au reflectat asupra ei, căci lecturile nu se acoperă perfect şi au mereu nevoie de precizări, de stabilirea în fond a unui consens asupra pasajelor considerate decisive pentru interpretare. Iar a considera decisiv un pasaj sau altul înseamnă a construi o bază minimală a comunicării, în cazul de faţă, literare.

Cel mai important moment al lecturii pare să fie descoperirea punctelor de articulaţie a operei, locurile în care se produc trecerile de la ce ne

Scanned with OKEN Scanner

așteptăm la ce urmează, centrele de „frustrare a așteptărilor”[2], pasajele în care cititorul descoperă că a fost amăgit și încearcă marea satisfacție de a afla prin el însuși acest fapt. Avizat de aici înainte asupra „capcanelor” care i se întind și care, în principiu, îi plac, el intră în jocul ambiguităților literare și își exersează spiritul să le ghicească și să vadă încotro îl duc. Aceste puncte formează o rețea prin care privim fața luată treptat de conținut. Ele se și țin minte mai bine, tocmai pentru că sînt momente de șoc. Pașii lecturii nu se fac deci egal și imperturbabil. Din loc în loc, ei se opresc. În pauză, ce a fost înainte se ordonează și se reține judecăți parțiale a ceea ce a fost pînă la oprire. Lectura are deci urcușuri — vîrfuri, reprezentate de punctele amintite — și coborîșuri, reprezentate de spațiile dintre două opriri. Ea se desfășoară cu viteză inegală, căci chiar pauzele provocate de necesitatea concentrării nu sînt de aceeași mărime. Cum opera are un început și un sfîrșit, ea însăși stă între două mari întreruperi, una prin care ieșim din inerția contingentului, cealaltă prin care ieșim din inerția imprimată de lectură. Întreruperile accidentale după citirea unei părți din operă cer reluări sau în orice caz o scurtă perioadă de pauză înainte de a continua, ca să se facă în timpul ei reconstituirea drumului parcurs.

Urcușurile și coborîșurile despre care am vorbit sînt prestabilite. Le decide autorul, dar dorința și intențiile lui nu sînt totdeauna înțelese și respectate, căci nu sînt indicate obligatoriu prin semne grafice, prin finalul fiecărui vers, de exemplu, și nici prin alte mijloace. Nu este prin urmare exclus ca cititorul să le vadă acolo unde ele n-au fost gîndite de autor, dar e probabil exclus ca nici una să nu se potrivească dorinței și intențiilor înscrise de autor în desfășurarea operei, căci aceasta ar însemna o totală neaderență la lectură a receptorului. De altminteri, pauzele sînt orchestrate, coincid cu schimbările de perspectivă, cu o acțiune nouă, cu o acumulare de elemente semantice care duc la un climax, la suspensii etc., și cititorul nu are cum să nu le bage de seamă și cu atît mai puțin să le evite. Ceea ce creatorul a înscris în opera lui receptorul trebuie să de-scrie sau să re-scrie mental.

De unde vine atunci posibilitatea așa-numitelor lecturi multiple și chiar a reinterpretărilor critice? Sînt mai multe cauze, dar, dintre ele, două ne par demne de luat în considerație acum. E mai întîi faptul că, potrivit cu cele spuse mai sus, lectura nu acoperă întru totul și în cele mai mici amănunte dorințele și intențiile înscrise în operă, iar în al doilea rînd, ea poate prelungi semnificațiile dincolo de operă și-i poate căuta simbolurile. În special această ultimă modalitate deschide calea unor reaprecieri datorate în bună măsură modificărilor contingentului și ale tendințelor lui culturale. Fenomenul se observă în mic de fiecare receptor cînd reia o lectură după trecerea unei perioade mai lungi. Opera nu mai e ca cea din prima lectură, deși înlăuntrul ei nu s-a petrecut nimic nou. Valoarea celor două pauze, cea de intrare în lectură și cea de întoarcere la lumea de toate zilele, nu mai e însă aceeași. Nu mai sînt aceleași nici urcușurile și coborîșurile lecturii. Alte fețe ale spațiului dintre ele se arată acum, alte contexte se cheamă și se suprapun provocînd schimbări în interpretările de altădată, fără ca ele să ducă numaidecît și la modificarea semnificației globale a întregului. E foarte instructivă din acest punct de vedere propunerea poetului Ștefan Aug. Doinaș privind lecturile posibile ale pro-

[2] Hans Robert Jauss, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, București, Editura Univers, 1983.

Scanned with OKEN Scanner

priului său poem, *Mistreţul cu colţi de argint*, inclusă şi în prezentul volum (vezi p. 286).

Unele opere au foarte puternice ecouri în conştiinţa multor receptori. Exemplul predilect este în acest sens romanul *Suferinţele tînărului Werther*, despre care se spune că a provocat sinucideri printre tineri. Foarte recent, o melodramă cu puţine calităţi literare, dar cu un conflict impresionant, *Love Story*, a făcut o profundă impresie, deşi repede trecătoare. Béranger era considerat la mijlocul secolului al XIX-lea un foarte mare poet, doar că nu trecea înaintea lui V. Hugo. Aproximativ în aceeaşi epocă, D. Bolintineanu era „marele poet al românilor", alături de V. Alecsandri. Cînd opera este într-adevăr strălucită, faima ei se menţine şi valoarea ei creşte în ochii publicului, cum s-a întîmplat, ca să dăm unul din cele mai interesante cazuri, cu poezia lui M. Eminescu, a cărei cunoaştere şi apreciere n-au făcut decît să crească de o sută de ani încoace. Se pot da nenumărate exemple din ambele categorii, dar, pentru problema relaţiei operă-receptor, cele de pînă aici ni se par suficiente.

Operele cu o scurtă, dar intensă, perioadă de glorie au corespuns unei mari tensiuni sociale, mai exact, receptorii de literatură care se aflau într-o asemenea tensiune îşi regăseau în ele concepţiile şi sentimentele lor exprimate mai bine decît ar fi putut s-o facă ei înşişi şi simţeau o mare atracţie către aceste opere. Sensurile lor nu cereau mari eforturi spre a fi ghicite, aluziile erau clare, fără a cădea însă sub interdicţia legilor îndreptate împotriva celor care creau ori sprijineau tensiunea, iar dacă unele erau lovite de opreliști oficiale succesul lor temporar era întărit, căci deveneau formule literar-politice secrete. În alte cazuri, nu o tensiune social-politică net marcată explică fenomenul, ci o stare de spirit derivată, într-o perioadă de acalmie datorată tocmai absenţei unei asemenea tensiuni. Indivizii îşi pun atunci probleme sufleteşti de intimitate, în situaţii psihologice particulare, cu probleme rare şi fără soluţii evidente, ca în opera anterior citată a lui Goethe, care, de altminteri, a fost nu numai mirat, ci şi întristat de consecinţele ei asupra unor tineri. După ce cauzele care au produs succesul dispar, se modifică treptat şi atitudinea receptorilor, din ce în ce mai puţin sensibili la o stare de lucruri intrată în arhiva istoriei.

Receptorii versaţi, şi nu numai criticii de profesie, au altă atitudine faţă de opere literare ieşite din circuitul editorial curent. Pentru ei contează în ce măsură şi în ce alte creaţii s-au reflectat părţile cele mai bune ale acelor opere, deci cît şi cum s-au continuat. În discuţie pot intra temele, compoziţia, psihologia personajelor, formulele expresive, limbajul etc. Cercetarea lor duce cîteodată la descoperiri surprinzătoare, de exemplu la regăsirea unor modalităţi expresive ale unui mare poet la cei dinaintea lui, în scrisul cărora ele sînt însă risipite şi insuficient puse în valoare. Aşa stau lucrurile, de exemplu, cu M. Eminescu, a cărui capacitate de sinteză şi de reînnoire a limbajului poetic i-au permis înnobilarea unor formule de limbaj existente la alţi poeţi dinaintea lui, ceea ce a şi făcut pe unii exegeţi să-l considere întemeietorul limbajului poetic românesc. În realitate, el nu l-a întemeiat, ci l-a reîntemeiat, dîndu-i o factură şi un spirit atît de nou, încît este modern şi astăzi.

Operele care rezistă mai mult timpului — nu în numele unei istorii culturale, ci ca lectură reală, admisă cu plăcere de receptori — au calitatea de a fi proiectat tensiunile în care au apărut în permanenţe spirituale, ca poezia patriotică şi socială a lui M. Eminescu, sau de a fi

Scanned with OKEN Scanner

dat sentimentelor intime o versiune etern umană, de a nu le fi închis într-o dilemă caracteristică doar unei perioade, referirea cea mai comodă fiind şi de data aceasta tot la M. Eminescu.

Factorul istoric transformă aşadar perspectiva categoriilor de receptori, cu deosebire a celor cu puţine lecturi, care formează însă o majoritate indiscutabilă. Influenţa criticii asupra lor este slabă, mai eficace este intervenţia la timpul său a şcolii. Deşi are, cum am văzut, limite, ea asigură totuşi păstrarea tradiţiei, dînd celor care au urmat-o liniile directoare ale evoluţiei fenomenului literar. Fără şcoală, ele s-ar frînge, şi legăturile dintre operele de altădată şi cele de astăzi ar deveni tot atîtea necunoscute, a căror înţelegere ar cere studii rezervate doar specialiştilor.

Pe treapta sa cea mai înaltă, critica se adresează receptorilor cu bogată experienţă literară, presupunînd ca de la sine înţeleasă cunoaşterea operei sau operelor în discuţie. Cine nu îndeplineşte această condiţie, stă deoparte. Dar între obligaţiile criticii ca instituţie social-culturală intră şi stimularea lecturii. Spre a convinge oamenii să citească o lucrare literară nouă, acesteia i se face publicitate. I-o fac, întîi, editorul, căci el are şi motive financiare, apoi publiciştii , librarii ş.a.

Editorul este o instanţă a criticii literare. În momentul „lansării" unei opere, el i-a apreciat valoarea şi i-a cumpănit şansele. A făcut deci o estimare artistică şi una comercială, ultima pe baza supoziţiilor numite în limbajul profesiunii sale „pulsul pieţei", în alţi termeni „pulsul interesului probabil al receptorilor". Cunoscîndu-l, editorul acceptă cartea care se adresează acelei sau acelor categorii de cititori de al căror gust nu se îndoieşte. Între preţuirea valorii şi „pulsul pieţei literare" nefiind totdeauna concordanţă, cărţii cu posibilităţi mai reduse de a atrage trebuie să i se arate calităţile cu oarecare insistenţă. A devenit aproape regulă să se scrie pe ultima copertă exterioară o frază-două din care cumpărătorul să afle atît ce conţine în linii mari o carte, cît şi la ce se poate aştepta citind-o, cine este autorul sau în ce familie spirituală se încadrează (mai ales cînd e un începător), ce premii sau alte distincţii a obţinut lucrarea sau alte lucrări ale sale, scurte fragmente din aprecierile criticilor de renume din juriul care i-a acordat distincţia etc. Revistele literare şi cele de tip „magazin", pagina culturală a multor cotidiene fac sondaje de opinie sau reproduc sondajele unor instituţii de specialitate din care se vede ce cărţi sînt foarte cerute şi în ce ordine. Se recurge prin presă la anunţarea repetată a apariţiei unei cărţi prezentate în puţine cuvinte ca să se imprime bine în minte stîrnind curiozitatea : „în curînd va apărea (titlul)", apoi : „a apărut (titlul)" etc.

Cînd le privim mai îndeaproape, observăm că textele de reclamă se grupează în două-trei tipuri cu mici variaţii. Unele aplează direct ori indirect la vanitatea cetăţeanului. Sînt cele axate pe ideea că opera pusă în circulaţie aparţine „cunoscutului", „renumitului" sau „binecunoscutului X", „autor al unor cărţi celebre ca . . . ". Surprins şi izbit în amorul său propriu, dacă nu a citit lucrările „renumitului" sau „binecunoscutului X", posibilul lector se teme sa nu piardă prilejul de a o citi măcar pe aceasta, iar dacă le ştie pe celelalte sau pe unele se simte mîndru şi îndreptăţit s-o vadă şi pe ultima.

Altele sugerează cuprinsul cărţii printr-un rezumat, în aşa fel alcătuit, încît să-l incite pe viitorul cititor să ia cartea ca să vadă urmarea sau detaliile. Cele două tipuri se pot combina.

Scanned with OKEN Scanner

Reclama pentru orice alte produse stăruie arătînd la ce servesc, ce uşurări aduc în viaţa de fiecare zi, reclama cărţii contează, cum e şi firesc, pe o angajare spirituală. Ea intră din această cauză, deşi ca formă elementară, în domeniul criticii literare. În definitiv, stimularea lecturii nu este şi o condiţie a funcţionării criticii? Şi cum să scoţi pe insul acaparat de cotidian şi să-l introduci în lumile literaturii decît făgăduindu-i o satisfacţie spirituală? Lucrurile s-au complicat de cînd s-a răspîndit televiziunea. Convorbirile literare între critici sau între ei şi autori fac să se diminueze interesul pentru cartea de critică. Serialele, la rîndul lor, după ce au eliminat foiletonul literar, nu invită la lectură, cel puţin aşa se pare, deşi ar trebui să fie invers, căci numai reflecţia calmă şi susţinută a lecturii dă o imagine mai profundă a operei. Rămîne de văzut dacă efectele sînt aceleaşi pentru toată lumea şi dacă pe unii telespectatori aceste procedee nu-i împing spre lectură. Problemele implicate în noile relaţii dintre carte, lectură, televiziune şi critică literară n-au fost încă cercetate cu atenţie pe baza unui program ştiinţific şi e cu atît mai puţin cunoscut rolul televiziunii în stimularea lecturii, deşi ar fi poate timpul să se întreprindă studii şi în această direcţie. Critica literară — şi nu numai ea — e în orice caz interesată, între altele, pentru că însuşi limbajul ei este sau va fi afectat mai devreme sau mai tîrziu de cel al televiziunii.

În orice caz, stimularea şi pregătirea unui viitor cititor de carte, nu numai de literatură, dar deocamdată numai despre ea discutăm, nu se pot lipsi de indicarea, chiar sumară, a unor date din conţinut, deci de prezentarea unui fel de rezumat. Rezumarea este însă trădătoare, în special în cazul poeziei. Pe de altă parte, fără ea, cititorul obişnuit nu poate fi atras spre o carte nouă, iar critica nu se transmite cînd nu există certitudinea că persoanele cărora le este adresată cunosc operele supuse analizei. Peste acest impediment se trece prin două paleative : se face un rezumat telegrafic, al cărui rost este şi de a aminti elementele considerate de critic drept cele mai semnificative, sau sînt repovestite pe scurt în punctele din analiză unde prezenţa lor este socotită necesară. Aceste modalităţi caracterizează în primul rînd cronicile şi istoriile literare, deşi se întîlnesc deseori şi în studii tematice. Ceea ce am dori să se reţină de aici este faptul că se recurge, mai discret ori mai puţin discret, la date rezumative ca să se susţină argumentarea critică.

Analiza textului literar

Indiferent dacă prin text înţelegem un corp organizat prin succesiunea unui număr oarecare de propoziţii şi fraze sau înţelegem demersul, totalitatea procedeelor prin care ia naştere înlănţuirea acestor propoziţii şi fraze, textul, în accepţia de obiect literar dat, este analizabil. Dacă ni l-am închipui ca o ţesătură de fire de mai multe culori, am constata că ele se împletesc în aşa fel, încît cele de aceeaşi culoare ies la iveală în unele locuri, apoi dispar ca să reapară în alte puncte ş.a.m.d. Din această cauză a înşira pur şi simplu într-o coloană firele culorii dominante şi în alta sau în alte coloane pe cele fără această caracteristică înseamnă a face o operaţie întrucîtva utilă, dar vizibil insuficientă.

Iată de ce cînd segmentăm un text e necesar să-l plasăm mai întîi în categoria lui generală, pentru că de aici va rezulta ierarhizarea fragmentelor. După aceea putem să le luăm în consideraţie ţinînd seamă nu numai de cele care au marca specifică, ci şi de cele pregătitoare, şi să le

Scanned with OKEN Scanner

grupăm împreună. Rezultatul va consta din b l o c u r i în interiorul cărora se va găsi și justificarea funcției dominante. Ele nu vor fi de mărime egală, unele vor avea dimensiunea unei singure fraze, pe cînd altele vor atinge lungimea unor paragrafe sau chiar a mai multora. În poezia lirică vor fi mai scurte, în cea epică mai lungi, iar în narațiune și mai lungi, fără ca aceasta să însemne că în fiecare din genurile enumerate nu vor apărea și blocuri scurte.

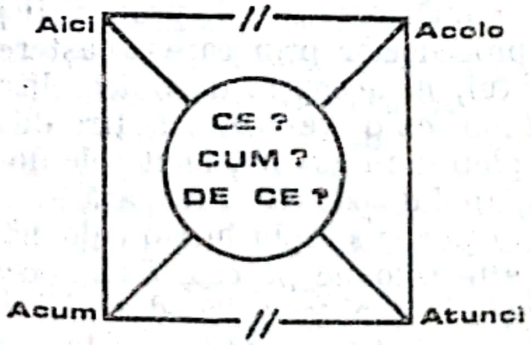
Despre blocurile în discuție se pot spune foarte multe lucruri, de exemplu că ele joacă rolul unor semne complexe, că au, prin urmare, un semnificant și un semnificat, deci pot fi abordate semiologic, că unele au o semiautonomie și, extrase din ansamblul mai cuprinzător în care funcționează, constituie adesea ele însele texte, că, uneori, aceasta a și fost intenția autorilor și de aceea le-au organizat în episoade, în fine, că ele sînt pasibile la rîndul lor de analiză, însă la alt nivel etc.

Înainte de a vedea cum s-ar face această analiză, e momentul să notăm că cea de care ne-am ocupat pînă aici se datorează chiar mecanismului de lectură al cititorului. Ce-i drept, el nu dă nume blocurilor, dar le intuiește.

Asupra unui lector cu oarecare experiență, textul produce, cum am arătat, dedublarea, prima reacție fiind aceea de spectator. Apoi lectorul este atras în lumea cărții, se identifică cu unele personaje, revine la sine însuși ș.a.m.d. Tot așa procedează cineva și cînd asistă la un dialog. Se declară în minte cînd în favoarea unui interlocutor, cînd în favoarea celuilalt, păstrîndu-și dreptul să judece și pe unul, și pe celălalt. El nu stă să analizeze vorbă cu vorbă propozițiile și frazele interlocutorilor, ci le urmărește semnificațiile, un *da*, un *nu*, un *se poate* etc. avînd în aceste condiții valoarea unui șir de propoziții. Aceste grupări sînt blocurile textului.

Ele sînt centrate pe cinci serii de circumstanțe, pe care le putem reprezenta prin cîteva adverbe, prin perechile *aici — acum*, *acolo — atunci*. În perechile arătate, adverbele în discuție se suportă reciproc, dar nu și primul cu al treilea și nici al doilea cu al patrulea, adică *aici // acolo*, *acum // atunci*. Pe cele care se suportă, ceea ce nu înseamnă decît că apar fără nici o dificultate în același context, le așezăm la capătul a două laturi verticale ale unui pătrat, pe celelalte, la capătul celor două laturi orizontale ale aceluiași pătrat, în centrul căruia plasăm trei cuvinte interogative : *ce*, *cum*, *de ce* — reprezentînd interogațiile despre obiect, modalitate, cauze și efecte. Obținem astfel cea mai simplă schemă a relațiilor fundamentale din structura unui text și, totodată, dintre blocurile lui constitutive la primul nivel de analiză.

Figura arată astfel :



Aici, ca și celelalte, de altminteri, este un reprezentant atît al lui însuși, cît și al unor formule ca „în acest loc (oraș, parc, edificiu, odaie etc.)", „pe această stradă", „sub acest cer (copac, soare) etc.", *acum*

afîndu-se în aceeaşi situaţie cu „în acest moment (ceas, timp, an, secol etc.)", „imediat, numaidecît, într-o secundă " etc. La fel — *acolo* şi *atunci*.

Un text combină adesea circumstanţele indicate simbolic prin cele patru adverbe. *Scrisoarea III* a lui M. Eminescu începe prin „acolo — atunci" subînţelese :

> Un sultan dintre acela ce domnesc peste vro limbă,
> Ce cu-a turmelor păşune a ei patrie şi-o schimbă,
> La pămînt dormea ţinîndu-şi căpătîi mîna cea dreaptă;
> Dară ochiu-nchis afară înlăuntru se deşteaptă,

continuă după un număr de versuri cu relaţia „atunci — aici", de asemenea subînţeleasă în înfruntarea dintre turci şi români, trecînd în ultima parte la „acum — aici", cînd se descrie societatea contemporană poetului.

Acum se poate sugera în diverse modalităţi. Iată-l ascuns sub *niciodată* sau impus de acesta în primele două versuri ale poeziei lui Arghezi *Niciodată toamna* . . . : „Niciodată toamna nu fu mai frumoasă / Sufletului nostru bucuros de moarte" (decît, se subînţelege, e ca *acum!*). Urmează zece versuri care stabilesc treptat dimensiunea lui *aici*, în mare măsură implicat chiar în versurile de început citate, făcînd din el treptat un univers înconjurător esenţializat prin „cer" şi „şes".

Imposibilitatea simultaneităţilor *aici // acolo*, *acum // atunci* aparţine timpului şi spaţiului din experienţa curentă a omului şi este înregistrată ca atare în uzul limbii. Încercarea de a le suprapune trimite imediat în ireal, fie prin dublarea şi amestecarea lor sub pretextul visului, fie prin suprapuneri de vieţi paralele care se întîlnesc sau se scurg ca şi cînd *acum* şi *atunci* nu s-ar mai exclude. În consecinţă, ce este într-o împrejurare pentru cineva *acum* pentru altcineva poate fi *atunci*. Lucrul este cu putinţă din cauză că toţi termenii din vîrfurile pătratului denumesc circumstanţe cu extensiune variabilă. De aceea, în contextele lor obişnuite, care cer totdeauna un verb, exprimat ca atare sau numai implicit, nu acţionează un singur timp verbal pentru fiecare în parte. Cînd, în uzul de toate zilele, auzim *plec acum* ştim că plecarea se va face după emiterea enunţului, ca şi atunci cînd auzim *acum am plecat*. Atitudinea normală în uzul cotidian este de a gîndi cele două forme verbale ca şi cum ar indica un viitor, iar dacă *plec* se combină cu *atunci* sau cu *voi pleca*, acestea sînt apropiate de prezent. Între *atunci* şi *acum* nu există un punct absolut în care să se termine unul ca să poată începe celălalt.

Cu toate acestea, trecerea de la *aici* la *acolo* şi de la *acum* la *atunci* nu se produce oricum, căci condiţiile implicate în centrul pătratului trebuie şi ele respectate. Situaţiile din uzul curent la care ne-am referit mai înainte sînt date. Cînd cineva spune *plec acum*, de exemplu, el se află, faţă de interlocutorul lui într-o poziţie pe care ne-o putem imagina fără dificultate. E vorba de cineva pe care-l zorim sau care este zorit să nu mai rămînă într-un loc. Dacă s-ar cerceta împrejurările concrete în care se rostesc enunţuri de felul celor citate, s-ar vedea că numărul lor este limitat. Este suficient prin urmare ca într-un moment al contextului să apară un element de sugerare a ideii că cineva e zorit, ca lucrurile să se precizeze. Dacă e construit cu verbe de stare, de exemplu cu *se află*, *este*, *constituie* etc., *acum* intră în opoziţie netă cu *atunci*, restrîngînd simţitor extensiunea prezentului către viitorul ori trecutul imediat; *se află acum* nu poate fi înţeles ca *se va afla* ori *s-a aflat (acum)*, decît

Scanned with OKEN Scanner

dacă *acum* este egalat cu „atunci" printr-o răsturnare de planuri, de exemplu după ce a fost vorba de o perioadă trecută.

Pătratul prezentat aici este o grilă elementară, dar eficace, care arată nu numai principiile de fragmentare a unui text la primul nivel, ci servește și ca model pentru înțelegerea deplasărilor generale de sens în trecerea lectorului de la lumea lui obișnuită la aceea din opera literară, dacă nu pierdem însă din vedere nici un moment că aceasta din urmă este condiționată de utilizarea artistică a ambiguităților limbii pentru a re-reprezenta prin ele datele lumii. Față de operă, care ocupă poziția *acolo*, lectorul ocupă poziția *aici*. De *aici*, el se deplasează spiritual *acolo*, adică în operă, în clipa în care începe lectura. De *aici* înainte, lectura îi răstoarnă aproape totdeauna prima relație. Cînd, de exemplu, opera se referă explicit la evenimente, la stări de spirit sau la amîndouă marcîndu-le prin pronume ca *acesta*, *eu*, *noi*, *al meu*, *al nostru* etc., ea se transformă în ceva caracterizat prin *aici* și *acum*, anulînd pe *acolo* și deseori pe *atunci*. Dar ea poate ușor reveni la *acolo* și *acum*, la *acolo* și *atunci* etc. prin alte pronume — prin *acela*, *al lui*, *al lor*, *al său* etc. — răsturnînd identificarea inițială sau, invers, dacă se deschide prin *acolo*, *atunci*, poate vira spre *aici* și *acum*, *aici* și *atunci* etc. Totul se mișcă în jurul răspunsurilor date în operă la cele trei întrebări din centrul pătratului-grilă imaginat mai înainte.

Prin aplicarea procedeului propus rezultă blocuri compacte care au în primul rînd unitate semantică, de vreme ce cuprind termenii purtători ai funcției specifice textului. Simultan, ele au și unitate sintactică, pentru că sînt s e c v e n ț e de enunțuri, unele deținînd și manifestînd funcția dominantă, celelalte pregătind-o și punînd-o în valoare. Putem numi așadar aceste blocuri sintactico-semantice. Textul va fi constituit dintr-un număr variabil de asemenea blocuri, potrivit cu factura lui stilistică.

Din stabilirea acestei categorii de unități decurg două probleme. Cea dintîi se referă la modul în care unitățile se leagă între ele, a doua la cît de departe poate fi împinsă propria lor analiză. Legăturile se realizează pe două căi. Una este cea gramaticală simplă, în speță cu ajutorul adverbelor, conjuncțiilor, locuțiunilor adverbiale sau conjuncționale, prin prepoziții, prin pronume, printr-un substantiv din cele existente în blocul semantico-sintactic anterior sau printr-unul care exprimă o calitate a acelui substantiv. A doua cale nu se manifestă vizibil printr-un indice exprimat, ci printr-o aluzie mai mult ori mai puțin ascunsă. Oricare din aceste căi va fi însă utilizată, într-un punct al unuia din blocurile următoare trebuie să se găsească un semn prin interpretarea căruia să se stabilească legătura. Altminteri, textul nu are coerență. Anacolutul, considerat un viciu de compoziție, are și el totuși, undeva, o justificare, de obicei într-unul din blocurile care urmează, dar nu imediat. Anacolutul frînge suita așteptată, anticipînd o idee. Vorbitorul pare că gîndește mai repede decît formulează, e cu mintea mai mult la ce are obligația de a spune mai tîrziu decît la ce spune în momentul enunțării. Se ivește o discrepanță care duce de multe ori la inadvertențe, pentru că receptorul poate să asocieze cuvintele într-un chip cu totul nedorit față de ce a vrut să comunice emițătorul insuficient de atent la succesiunea propozițiilor sale. Dar ca și ambiguizarea, anacolutul este deseori căutat și organizat în vederea obținerii unui efect special, eventual artistic.

Scanned with OKEN Scanner

Legăturile exprimate în mod evident între blocurile sintactico-semantice le considerăm e x p l i c i t e. Pe cele ascunse, aluzive, le considerăm i m p l i c i t e.

În linii generale, legăturile explicite caracterizează proza, iar cele implicate, poezia și arta dramatică. În particular există însă numeroase cazuri de proză construită după formula implicării legăturilor dintre blocuri sau după o formulă mixtă.

Pentru ilustrarea cu ajutorul prozei a blocurilor și conexiunii lor în text, luăm o schiță scurtă a lui I. L. Caragiale, *Ultima emisiune*. (Vom reproduce numai acele părți din schiță care interesează problema. Ea trebuie să fie însă în fața cititorului în întregime.)

Începutul este o situare locală și temporală:

„La o răspîntie de mahala strălucește de departe, în fel de fel de fețe, geamlîcul unei cîrciume, razele lămpii din tavan trecînd afară prin clondire pline cu deosebite vopseli străvezii. Afară e o vreme ciinească; plouă ca prin sită și bate vînt rece. [...] Prin dîra de lumină, se vede o umbră înaintînd cu pași grăbiți. Umbra urmează calea luminată, ferindu-se de bălțoace, se apropie și intră în cîrciumă.

— Bună seara!

— Bună seara, dle Iancule, răspunde negustorul de la tarabă.

— E cineva d-ai noștri p-aci?

— Încă n-a venit nimeni.

— Nici d. Tomița?

— Nu ... Pesemne s-a mai abătut pe undeva; dar trebuie să pice acuma".

Continuarea ne aduce în prezența eroilor:

„Persoana care a intrat și întreabă de domnul Tomița este domnul Iancu Bucătarul. E un om ca de șaizeci de ani; dar cam prea *trecut* pentru vîrsta lui. A și *pătimit* multe. [...] iată că intră și coana Zamfira, o persoană de vreo cinzeci de ani *trecuți*.

Această persoană, care a pierdut demult un ochi și uzul comod al mîinii drepte și al piciorului drept, are o istorie poate și mai interesantă decît amicii și camarazii ei. *A iubit!* De la o fragedă vîrstă s-a furat din casa părintească [...]

Cocoana Zamfira salută grațios pe camaradul ei, îi întinde mîna stîngă și se așază alături, pe cînd băiatul de prăvălie îi aduce o țuiculiță.

— D. Tomița n-a venit? întrebă coana Zamfira.

— Nu, răspunde d. Iancu.

— Unde-o fi umblînd? ...

Zicînd asta, scoate din sîn o legăturică, o pune pe masă, o ține cu mîna dreaptă și cu mîna stîngă o dezleagă. Din legăturică scoate un pumn de mărunțiș, dintre care alege cu băgare de seamă cîteva bucăți, să le arate camaradului.

— Le-ai văzut sărăciile astea noile, domnului Iancule?

[...]

Pe cînd vorbesc cei doi camarazi, iată că intră și d. Tomița Barabanciu. Îl cheamă astfel, fiindcă, din tinerețe și pînă acum cîțiva ani, a fost toboșar municipal. [...]"

După ce am făcut cunoștință cu personajele, facem cunoștință prin dialogul dintre ele cu problema, care nu e de fapt decît consecința pentru cei trei — care-s cerșetori! — a emiterii unei monede noi, divizionare, ceea ce le-ar putea micșora pomana primită de la trecători.

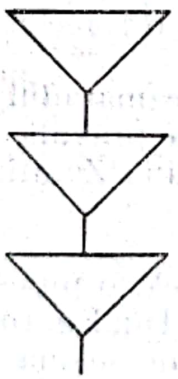
Scanned with OKEN Scanner

Pe cînd d. Tomiţa face o teorie mai optimistă (vor scoate, crede el, şi monede de 20 de parale) . . . „s-aude dincolo în cîrciumă înjurînd cineva, foarte supărat cine ştie de ce; apoi îndată, uşa odăiţii se deschide şi intră părintele Matache, urmat de paracliserul lui [. . .]".

Dialogul final cu părintele, al cărui limbaj nu e dintre cele mai alese, se învîrteşte preţ de vreo douăzeci de replici în jurul lui „o să scoaţă" şi „de cîte parale". (Prima replică e a lui Matache :)

„— O să scoaţă ! . . . O să vedeţi voi ce-o să scoaţă !
— Ce?
— Pe dracu o să-l scoaţă, vai de capul vostru !
— Ce-o să scoaţă, părinte? întreabă d. Iancu.
— Ce? . . . lasă că o să vedeţi voi, pîrliţilor, ce !
— Ce-o să scoaţă, părinte Matache, săru-mîna?
— O să scoaţă de cîte două parale . . .
— Ce? !
— Şi cîte-o para !
— Cînd? !
— Acu, zilele astea . . .
— De cîte două parale?
— Şi de cîte-o para !
— De cîte-o para !
— Trăzni-i-ar Maica Domnului ! ! !"

Blocurile sintactico-semantice şi legăturile dintre ele formează, ca să ne folosim de o imagine grafică şi să scurtăm explicaţia, un fel de vîrf de săgeată triplu sau trei triunghiuri, unul cu vîrful în dialogul iniţial din cîrciumă, al doilea cu vîrful în dialogul între „domnii" Iancu Bucătarul, Tomiţa Barabanciu şi „coana" Zamfira, iar ultimul cu vîrful în dialogul general de la sfîrşit. Latura opusă vîrfului a primului triunghi reprezintă descrierea cîrciumii, latura opusă vîrfului a următorului reprezintă descrierea personajelor, iar latura opusă vîrfului a ultimului triunghi reprezintă fragmentul intrării părintelui Matache în cîrciumă, respectiv, grafic :



Personajele sînt introduse simplu. Primul este umbra care spune, intrînd în cîrciumă, „bună seara !" şi îl identificăm în răspunsul cîrciumarului : „Bună seara, domnule Iancule . . .". Cînd însă autorul ni-l prezintă, *umbra* devine „Persoana care a intrat este domnul Iancu Bucătarul".

La fel se întîmplă şi cu următorul :

„[. . .] iată că intră şi coana Zamfira, o persoană [. . .] Această persoană [. . .]" etc. La al treilea personaj, procedeul este puţin schimbat : „iată că intră şi d. Tomiţa Barabanciu. Îl cheamă astfel, fiindcă [. . .]"

Scanned with OKEN Scanner

etc. La al patrulea intervine cu totul altă formulă. Intrarea părintelui e precedată de „s-aude dincolo în circiumă înjurînd cineva, foarte supărat, cine știe de ce ...". Părintele Matache devine factorul de precipitare a evenimentelor, ceea ce și explică poate faptul că nu are nevoie de istorie și nici de justificare a limbajului. Cititorul e făcut astfel să înțeleagă că toți participanții la dialogul final se tem de aceeași nenorocire : că se vor emite și monezi de o para ori de două parale și, oamenii pe acestea dîndu-le în primul rînd de pomană, persoanelor povestirii li se va micșora simțitor „venitul".

În ilustrările aduse aici în discuție am întîlnit toate sau aproape toate fenomenele stabilite la începutul discuției despre analiza textului : blocurile sintactico-semantice marcate prin funcția lor poetică, legăturile implicite și cele explicite dintre ele, relația temporală și spațială dinlăuntrul textului și cea dintre el și receptor.

Chiar oprindu-ne numai la acest stadiu, implicațiile literare ale analizei se conturează credem clar.

Problema lecturilor multiple

Deoarece s-a discutat și se discută mult despre lecturile multiple ale aceleiași opere (text), e cazul poate ca înainte de orice să precizăm accepțiile în care apare însuși cuvîntul *lectură*. El desemnează nu numai parcurgerea unui spațiu scris, ci și consecințele acestui act, deci înțelegerea și reacția sau interpretarea semnificației spațiului parcurs.

Fiind evident că atunci cînd este vorba de lecturi multiple nu poate intra în discuție numai parcurgerea spațiului grafic, ci și înțelegerea sau interpretarea lui, înainte de toate a conținutului, înseamnă că fiecare lectură reprezintă o d e c o d a r e a mesajelor cuprinse în acest conținut. Prin urmare, opera (textul) citită poate fi decodată în principiu în mai multe feluri. Ar fi de așteptat ca operația aceasta să coincidă cu ceea ce a vrut autorul, cu modul în care și-a codificat el însuși exprimarea, dar, după cum se știe, nu o dată se întîmplă ca spusele lui să fie interpretate artistic într-un fel de unii și altfel de alții sau, lucru și mai des întîlnit, receptorii să fie de acord asupra unui număr de elemente și în dezacord asupra altora. Cauza principală rezidă în însuși actul de creație literară, întemeiat, cum am văzut, pe ambiguizarea voită a limbajului. Intervine însă și așa-numitul repertoriu al lectorului, care îl împinge către o viziune artistică potrivit cu efectele exercitate asupra lui de diverse ideologii literare și filozofice ; intervin gustul personal, starea sa de spirit din perioada lecturii, ca și starea generală de spirit a grupului său social ș.a.m.d. Condiționată atît de divers, lectura a două persoane apropiate ca nivel cultural, cu gusturi artistice aproximativ egale, cu dispoziție sufletească nu prea diferită în cursul efectuării lecturii duce totuși adeseori la interpretări diferite.

Dar între doi sau mai mulți receptori de literatură trebuie să existe măcar cîteva puncte de vedere comune, fiindcă altminteri despre o operă s-ar putea spune orice, iar mulțimea lecturilor ar ajunge la un număr tot atît de mare ca și acela al cititorilor. Literatura și-ar pierde atunci valoarea socială. Existența punctelor de vedere comune demonstrează că un text nu se poate decoda într-o subiectivitate totală. Dacă n-ar fi decît succesul editorial, și am avea o primă dovadă a adoptării de mai

Scanned with OKEN Scanner

mulţi cititori a unei atitudini, dacă nu identice, în orice caz foarte asemănătoare faţă de o operă sau alta. Putem deci admite, deocamdată numai ca ipoteză de lucru, că o cantitate de elemente codificate în opera sa de autor sînt înţelese la fel de un număr oarecare de lectori şi că numai în jurul celorlalte sînt păreri, respectiv interpretări deosebite. Ar exista, în consecinţă, un „sîmbure" cu acelaşi înţeles pentru marea majoritate a lectorilor. El s-ar putea să nu fie perceput în toate operele, de exemplu în piese lirice caracterizate printr-un puternic ermetism, decît de foarte puţini şi cu mare greutate, dar credem că nu ar fi prea potrivit să se dezvolte o teorie a lecturii pornindu-se de la situaţiile cele mai dificile, într-un fel chiar marginale, căci literatura nu înseamnă nici cantitativ, nici calitativ lirică ermetică, ci încă multe alte lucruri.

Mai intră în discuţie, şi nu cu o pondere mică, însăşi calitatea lectorilor. Nu ne referim numaidecît şi în primul rînd la înclinaţiile lor înnăscute, ci la repertoriul lor. E banal, dar trebuie să amintim faptul că cei ce au un repertoriu redus, orientat bunăoară numai către povestire, se vor simţi stînjeniţi şi se vor bloca în mod cert în faţa operelor care nu povestesc nimic. În codul lor de lectură, echivalenţele care nu evocă evenimente înşirate într-o ordine de desfăşurare similară cu cea din lumea contingentă nu se declanşează ori se declanşează atît de anevoios, încît ei nu au forţa şi materialul necesar constituirii unui cod convenabil chiar în timpul parcurgerii textului.

Un experiment foarte instructiv a fost efectuat de unul din membrii Cercului de poetică de la Facultatea de Limba şi Literatura Română din Bucureşti, Rodica Zafiu, în 1981. Autoarea a controlat reacţia a 21 de elevi în vîrstă de 13 ani la trei poeme lirice, între care figurează şi *Luna pe mare* de Ion Pillat şi la care ne vom opri puţin în continuare, reproducînd mai întîi cîteva din răspunsurile primite, toate înregistrate din expunere orală, dar fără amănunte fonologice, neinteresante în genere într-un asemenea experiment. Poemul lui I. Pillat reprezentă, în cadrul celor trei alese de autoare, un text avînd un caracter narativ „mascat" şi o accesibilitate convenabilă a nivelului figurat. Îl reproducem integral:

Luna pe mare

Taci — totul nu e decît
O slabă cutremurare.
Taci — suie numaidecît
Păunii lunii din mare.

Îşi lasă cozile lungi
Pe înflorirea de valuri
Şi tot mai adînci, mai prelungi
Se-ncheagă albe portaluri.

Şi stelele, boabe de-argint,
Cad lin din fluier de lună,
Şi sufletul tău în argint
Departe pe ape mai sună.

Dar tot mai adînc lunecînd,
Se surpă albe portaluri.
Şi floarea penelor blînd
Se ofileşte pe valuri.

Taci — duşi sînt numaidecît
Păunii lunii în mare,
Taci — totul nu e decît
O slabă cutremurare...

El a fost supus la trei lecturi şi după fiecare s-a cerut povestirea lui. Iată cîteva reconstituiri după prima lectură (se înţelege, fără text în faţă):

Subiectul L: „Totul nu este decît o slabă cutremurare".

Subiectul H : „Ceva cu tăcere, ceva cu păuni, ceva cu lună, cu mare, cu păunii intră la loc în mare, cu coloane care se surpă (portalurile astea) ... cu pene, parcă".

Subiectul O : „Taci, totul nu e decît o cutremurare. Stelele, boabe de argint, alunecă din fluierul lunii și sufletul tău de argint alunecă în mare".

Subiectul V : „Taci — se suie din valuri păunii lunii ... ca niște boabe de mărgăritar. Totul nu-i decît o cutremurare. Pana lor o-nghite valul. Ideea — că păunii lunii care ies din mare — totul nu-i decît o cutremurare. Și ceva cu portaluri".

Subiectul T : „Peisaj ... E noapte ... luna sus pe cer ... apar niște păuni care înfloresc din valuri, și în același timp — exuberanța cozilor, exuberanța valurilor. Cozile creează portaluri (asta sînt). Penele sînt albe ca spuma valurilor și sînt multe — altul ... altul ... imagine în oglindă. După înflorire, ca niște efemeride... din marea care se divide în valuri și păuni, se umflă ca o gogoașă, ... ca mișcarea valurilor pe mal, se retrag păunii și valurile, se surpă portalurile, se contopesc... Păunii înfloresc în valuri, acum valurile înfloresc. Apare din nou luna (început-sfîrșit)".

Poate întîmplător, poate datorită pregnanței mai puternice a elementelor vizuale, celălalt element, auditivul, e slab receptat, cu toate că poemul se mișcă între o strofă inițială și una finală, în care *taci* este de două ori repetat, cu toate că versul 10 vorbește de stele care cad ca „boabe de argint" „din fluier de lună", iar versul 12 face însuși sufletul tău să sune „departe pe ape". La reconstituirea de după prima lectură, nici unul dintre cei 13 subiecți angajați în experiment nu a remarcat, afară de imperativul *taci*, luat foarte probabil ca o condiție arbitrară, că liniștea și sunetul discret formează o pereche figurativă. În schimb, aproape toți au fost impresionați de slaba cutremurare, dar nici un subiect nu a crezut nimerit să echivaleze ori să prelungească termenul printr-un genitiv : cutremurare a cui?

A doua surpriză — și nu mică — este aceea a nelegării titlului de imaginea, tot vizuală, a reflectării razelor de lună și a mișcării duble a lor, păunii lunii *suie*, // boabe de-argint — stelele — *cad*, cu toate că ea face parte din vizual. Incontestabil, cauza principală pare neglijarea titlului, un fenomen mult mai obișnuit decît se crede.

La reproducerea după lectura următoare, L reia fraza la care se fixase și adaugă două-trei elemente noi (cozile lungi ale păunilor — versul 5, care *se înalță* în interpretarea sa, și nu *se lasă*, ca în versul 5, și stelele, care *sînt* ca niște boabe de argint, nu *cad*, ca în versurile 9 și 10). Neutralizarea mișcării se datorează cezurii finale de după versul 4 și apoziției din 9, care în cazul subiectului L acționează mai puternic din cauza viziunii sale statice, răspunsul fiind :

L : „Totul nu e decît o slabă tremurare. Păunii se înalță cu cozile lungi. Stelele sînt ca niște boabe de argint".

Să se observe că subiectul evită precizările (ale cui cozi lungi? unde se înalță păunii?).

Neutralizarea *suie*, *cad* se menține și în versiunea a treia, la ultima lectură, deși acum *stelele cad*. În schimb, păunii își *întind* cozile, iar necesitatea unei precizări circumstanțiale apare, căci cozile se *întind pe înflorirea de valuri*. Răspunsul integral arată astfel :

„Totul nu e decît o cutremurare. Păunii își întind cozile pe înflorirea de valuri. Stelele cad ca niște boabe de argint".

Scanned with OKEN Scanner

Subiectul H, care după prima lectură arăta prin răspunsul său o evidentă tendinţă de a sublinia elementele nominale în mişcarea lor, se menţine şi la a doua lectură la aceeaşi schemă, urmărind parcă relaţia fundamentală, căci interpretarea sa în a doua variantă se încheie cu o explicaţie eliptică: „Luna cu raze". Integral, ea se înfăţişează astfel:

H: „Tot ceva cu păuni, cu tăcere, cutremurare. (Să se observe delimitarea cadrului — n.n.) Păunii, care îşi lasă cozile în valuri şi valurile formează portaluri albe. Ceva cu păunii din lună ... coloanele, portalurile alea ... păunii se scufundă în mare, penele păunilor se adincesc în mare ... şi la sfîrşit tot cutremurare ... Luna cu raze".

Deşi H se apropie de relaţia consecventă a constituenţilor poeziei, cutremurarea rămîne în afara cadrului! Acest subiect este incomodat de ignorarea termenului *portaluri*, pe care-l socotise înainte „coloane", dar nu cu toată certitudinea. De aceea, în ultima variantă, adăugînd la razele lunii stelele, iar la valuri epitetul *înfloritoare*, observă că valurile „formează albe portaluri", considerînd probabil că spre *a se surpa*, cum cere versul 14, ar fi logic să se „formeze" mai întîi. Iată cea de a treia interpretare a lui:

„Niște păuni urcînd din mare — tăcere cutremurătoare — îşi lasă cozile în valurile înfloritoare, valurile formează albe portaluri ... ceva cu stele, cu fluier din lună, cu penele păunilor, cu razele lunii ... iarăşi cutremurare, cu tăcere iar. Păunii coborînd spre mare se afundă în apă".

Din acest experiment se pot reţine cîteva lucruri importante pentru lectura multiplă. Primul este fără discuţie apropierea prin tatonări sinonimice de forma conţinutului. La nivelul cultural şi la experienţa de lectură a subiecţilor în cauză, apropierea nu se face prin restrîngeri concentrice, ci într-o mişcare a gîndirii cînd centripetă, cînd centrifugă.

Al doilea este un corolar al precedentului. Fiind foarte lămurit de la început că textul este „de literatură", atenţia se îndreaptă spre laturile şi imaginile rar sau deloc întîlnite. Şi cum titlul *Luna pe mare* e generic, nimeni nu-l ia în seamă. După aceea se iveşte însă insolitul: *taci!* (fără adresant), *slaba cutremurare*, *păunii lunii* ş.a.m.d. Acestea sînt secretele sau „enigmele" care trebuie descifrate, dar parcurgerea poemului, în loc să le asocieze explicit, le desparte, le împrăştie adăugînd altele.

Convenţia acceptată din capul locului nu are bază suficientă spre a se dezvolta şi rezolva. Cu toate acestea, cadrul figurativ al poemului, configuraţia lui intrinsecă, a fost — foarte sumar, ce-i drept, dar a fost — surprins. Elementele nominale n-au fost totdeauna decodificate, semnificaţiile lor de rangul al doilea au scăpat, dar toţi lectorii care au participat la experiment a u i n t u i t că ele sînt purtătoare de semnificaţii particulare, probabil — şi-au putut zice ei — şi foarte interesante, dar care „ne seapă". Avem deci dreptul să considerăm că teza pe care am propus-o aici este valabilă: multiplicitatea lecturilor constituie un şir de variaţii în jurul unui nucleu referenţial al textului, căutat de toţi lectorii şi intuit de la prima citire. Vezi şi propunerile lui Ştefan Aug. Doinaş la *Mistreţul cu colţi de argint* din volumul de faţă.

Dar, afară de acest „dat" incontestabil, rezultă limpede că atunci cînd între repertoriul cititorilor şi repertoriul sublimat în formă artistică într-un poem discrepanţa este prea mare lectura suferă. Aceasta este şi cauza principală care a împiedicat pe toţi subiecţii angajaţi în experimentul amintit să păşească la o etapă interpretativă valorificatoare, de apropiere, şi tot pe seama ei punem imposibilitatea de a se realiza ideea trans-

Scanned with OKEN Scanner

punerii unei stări sufleteşti, inexistentă ca experienţă în psihologia lor, într-un peisaj marin. (Ar fi fost instructiv să ştim de cîte ori au văzut marea şi luna reflectîndu-se în ea, căci dacă nu au trăit un asemenea moment, cum este foarte probabil, se explică uşor incapacitatea de a se opri la profunda semnificaţie a legăturii dintre sunetele calme ale mării şi reverberaţiile luminii de lună.) Observaţia de mai sus nu este aplicabilă numai unor elevi de 13 ani, ci oricărui subiect, indiferent de vîrstă, al cărui repertoriu este relativ sărac, de exemplu al unui om de la munte ori de la şes în legătură cu marea. În literatură se intră aşadar pe poarta materialului aperceptiv. Întrebarea este dacă în orice fel de literatură, căci la o privire rapidă am fi înclinaţi să credem că basmele — în special cele pentru copii — nu pun această condiţie. În realitate însă o pun. În reţeaua povestirii e o capră cu trei iezi, binecunoscută copiilor de la ţară, e un lup, uşor de imaginat prin asemănarea cu un cîine rău, e un motan — încălţat —, o păpuşă de lemn ca Ţăndărică, o lebădă, deci un fel de gîscă — în stare să ducă pe spinarea ei un băieţel — , e Muma Pădurii, o babă ciufută, cum se întîlneşte adesea în lume ş.a.m.d. Reprezentările sînt foarte individualizate în limitele denotaţiilor disponibile în materialul aperceptiv şi numai adaosurile, însuşirile esenţializate, ca bun, rău, care te mănîncă sau te ajută etc., şi acţiunile ca atare produc deplasări, baza lor se află însă în denotaţiile reperate.

Ar fi deci mai mult decît utilă o tipologie a materialului în discuţie, stabilită printr-o serie de investigaţii, mai degrabă practice decît teoretice sau teoretizante. Întreprinderea presupune multe eforturi şi mulţi cercetători, constituirea unei baterii de teste psihosociale, şi revine de drept criticii sociologico-literare. Ea priveşte pe editori, pe criticii de profesie, pe profesorii de literatură, pe educatori în genere şi, firesc, mulţi, foarte mulţi receptori.

După părerea noastră, ce s-a făcut pînă acum e puţin şi încă foarte disparat. De aceea, pedagogia lecturii e în vizibilă suferinţă. S-a pornit mai totdeauna de la analiza reproducerii cuprinsului unui text, o cale empirică, simplă, care se impune de la sine, cu condiţia însă ca după zeci şi sute de asemenea testări să se modifice probele la care sînt supuşi subiecţii pînă ce ele vor atinge nivelul adecvat diverselor categorii de cititori. Abia după atingerea acestui nivel s-ar pune problema instituirii unei tehnici ştiinţifice de perfecţionare a lui, deci a unei metode mai eficace de educare literară a receptorilor. Evident, procesul a avut şi are loc şi fără intervenţia unei tehnici de orientare ştiinţifică datorită unei critici dispuse să se înhame la un drum lung şi anevoios. El s-a petrecut la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi la începutul secolului al XIX-lea în cultura românească prin acţiuni de lămurire a cititorilor, glosarea cuvintelor, explicarea unor situaţii etc.; dar nu e nevoie să mai arătăm că procedeele erau cam elementare, că au fost repede depăşite şi mai ales că erau — dacă ne este îngăduit să le apreciem astfel — artizanale.

Repertoriul priveşte experienţa de viaţă, cu tot ce înseamnă ea în legătură cu vîrsta, cu psihologia individuală, cu mediul social-cultural, cu efectele masivei influenţe actuale a mijloacelor informaţionale de masă etc., dar şi cu experienţa de lectură, cu punerea în relaţie a contingentului şi imaginarului, cu posibilitatea de rezolvare a intertextualităţilor, cu observaţia şi spiritul critic.

Scanned with OKEN Scanner

Corelația operă-receptor angajează vrînd-nevrînd și critica literară. Considerîndu-se că aspectele structurale de bază ale operei sînt asemănătoare cu cele ale semnului lingvistic și ale limbii în genere, s-a propus să se distingă în operă o structură de suprafață și una de adîncime, aceasta din urmă, eventual, în mai multe straturi. Teoriile de inspirație structuralistă și poststructuralistă pătrund astfel în critica literară. Pe lîngă îmbogățirea și rafinarea terminologiei, ele au trezit la unii critici apetitul pentru cercetarea esenței literaturii, a așa-numitei literarități, vechi concept datorat formaliștilor ruși[3] readus în actualitate, pentru narativitate, pentru poeticitate etc., încît opera a devenit uneori simplu pretext pentru descoperirea esențelor fenomenului literar în sine. Critica a putut accepta astfel formula „literatura este arta cuvîntului", foarte spectaculoasă, dar nu și totdeauna explicit dovedită, căci ea trimite la un concept insuficient de bine definit (literatura) prin altul aflat în aceeași situație (artă). Soluția nu poate veni decît de la restrîngerea drastică a înțelesului termenului *artă* din această formulă. Admițînd că în *arta cuvîntului* el înseamnă o anumită t e h n i c ă, iar *cuvînt* denumește limba concretă, putem susține că literatura nu e în fond decît o tehnică de utilizare a unei limbi date. Să recunoaștem însă că este cam puțin. Trebuie precizată tehnica ! Ea constă, după părerea noastră, dintr-un procedeu fundamental simplu : ambiguizarea, adică din posibilitatea de a înțelege un text cel puțin în două feluri, de exemplu o dată ca simplă expunere de întîmplări sau stări de spirit, iar a doua oară ca text care înseamnă mai mult decît atît, întîmplările și stările de spirit avînd o valoare de semnificație mai înaltă decît înfățișarea lor verbală. De obicei, ambiguizarea este voit orientată de autor în direcția unei re-reprezentări a lumii.

Ca fenomen obiectiv, orice limbă dată este ambiguă, fiindcă starea ei obișnuită este polisemantismul, atît cel cunoscut, cît și cel potențial. Cuvintele pot să capete oricînd o semnificație nouă. Nu are importanță deocamdată cît se îndepărtează ele de ceea ce știm sau de ceea ce ne așteptăm să aflăm, are importanță numai capacitatea intrinsecă a limbii de a asigura apariția unor noi semnificații.

A pune în mișcare această capacitate spre a înfățișa cu ajutorul ei lucrurile, situațiile, acțiunile, persoanele din jurul nostru în așa fel încît să fie ce sînt și totodată să poată fi gîndite și ca altceva sau altfel înseamnă în fond a face literatură, fel de fel de literatură : realistă, romantică, simbolistă și oricum se va numi ea. Pentru cine dorește sau speră ca un cuvînt să denumească un singur lucru și numai pe acela, ambiguitatea este un defect. Este un defect și cînd se ivește accidental, fără nici o orientare. Defectul devine însă calitate de îndată ce se include într-un sistem, unde este utilizat intenționat.

Iată un exemplu banal. Dacă citim sau auzim un enunț ca „protoplasma reprezintă o combinație de carbon, oxigen, hidrogen, azot, plus cîteva elemente accesorii, cum sînt fosforul, sulful, fierul etc., caracterizînd prin organizarea ei strict individuală toate ființele vii", sîntem că el nu face parte din literatura artistică. În schimb, enunțul „protoplasma este viața" este literatură, oricît pare de neașteptată această

[3] Vezi volumul *Ce este literatura? Școala formală rusă*, București, Editura Univers, 1983.

afirmație. Deosebirea e produsă de modul în care s-a operat cu ambiguitatea. Primul enunț caută s-o elimine, al doilea s-o includă, căci a spune cu ajutorul unei sinecdoce că un element caracteristic vieții, fie și esențial, constituie însăși viața e, științific vorbind, inexact, iar cine înregistrează această idee trebuie să se gîndească la cel puțin două din accepțiile posibile ale lui *viață*, la una din biologie și la alta din domeniul social, eventual individual. Obligația de a alege dă naștere unei întrebări firești, arătînd în forma ei cea mai puțin pretențioasă astfel : ce-o fi vrînd oare să spună ? Primul răspuns ar putea să nu corespundă cu ce aflăm ulterior din cursul expunerii. Așteptările noastre sînt înșelate. Ne-am amăgit sau am fost temporar amăgiți, frustrați, cum se spune adesea, de ceea ce credeam că va urma. Această frustrare, pusă în circulație de psihanaliză și atît de des adusă în discuție după studiile de poetică ale lui R. Jakobson, e mecanismul psihologic esențial de producere a literaturii artistice.

Fără îndoială că amîndouă enunțurile au dreptul să figureze în același discurs, științific sau literar, dar relațiile contractate de fiecare cu celelalte părți ale discursului sînt diferite. Într-un discurs literar, primul enunț reprezintă un fragment caracteristic altui registru stilistic. Îl recunoaștem ca atare și atunci cînd nu este semnalat de indici speciali, de pildă cînd nu este rostit de un biolog, de un medic sau de un pasionat de biologie. Al doilea reprezintă într-un text științific o evidentă deviație către registrul artistic.

Discursul literar propriu-zis nu este decît o țesătură în care domină ultima categorie de enunțuri. Datorită ambiguizării, el este în mod necesar alegoric, dar nu în accepția îngustă a termenului, ci în aceea de punte, de loc de trecere către semnificații interpretabile în două sau mai multe feluri.

În argumentarea de mai sus, am luat literatura în sens larg, înglobînd în ea orice text cu însușirea de a oferi o deschidere către semnificații pe care nu le indică explicit, de la o glumă, o anecdotă, o ghicitoare sau o strigătură pînă la poezia, narațiunea și opera cea mai adînc angajată în filozofie, cu teme universale ca viața și moartea, individul și lumea, un mit sau o transfigurare cosmică. În sens restrîns, literatura este condiționată de orientarea capacității polisemantice a limbii spre imaginarea unor situații, acțiuni, personaje etc. inedite prin semnificația lor, a unor „lumi posibile", „imaginate" prin reelaborare.

Faptul de a decide cînd și dacă orientarea în cauză a avut loc ia un aspect turburător ori de cîte ori enunțurile din registrul artistic al limbii sînt puse în mișcare în texte cu destinație neliterară, într-o descriere geografică, într-una de botanică, de zoologie, într-o expunere de evenimente istorice sau chiar într-una de critică literară. Pot fi aceste texte incorporate în literatura artistică propriu-zisă numai fiindcă au recurs la o mare cantitate de formulări din registrul ei stilistic ? Decizia depinde de definiția restrînsă a literaturii, potrivit căreia utilizarea registrului artistic al limbii, fără intenția ca prin el să se imagineze o situație inedită, o „lume", nu este suficientă. Mai pe scurt, a scrie sau a vorbi frumos despre lucruri obișnuite nu înseamnă a face literatură. Calofilia nu produce prin ea însăși literatură.

Teoria cea mai convenabilă de determinare a structurii generale a unui limbaj este cea glosematică [4], după care cele două planuri ale lim-

[4] Luis Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, în „Memoir of the International Journal of American Linguistics", supl. la vol. IXIX, 1, Baltimore, 1953.

Scanned with OKEN Scanner

bii, deci și ale limbajului, planul expresiei și planul conținutului, iau forme proprii cînd se organizează în mesaje. Dacă la această idee adăugăm și pe aceea că înlănțuirea planurilor amintite depinde și de ierarhia funcțiilor curente ale limbii, putem ajunge la determinarea unui limbaj sau a altuia. Forma pe care o ia conținutul se proiectează simultan în planul propriei lui expresii, unde își găsește altă formă.

Relația *creator — operă*, *operă — receptor* este forma pe care o ia conținutul limbajului criticii literare. Prin urmare, toate configurațiile produse de ea aparțin de drept criticii, de la analiza operei pînă la biografia creatorului ca autor de opere și pînă la modul în care receptorii primesc operele. Teama că numărul și varietatea acestor configurații ar face din critica literară o disciplină eterogenă, influențată de toate ramurile științei umaniste, credem că nu este justificată. Nu numai ea e asaltată de alte discipline, ci și filozofia, istoria, sociologia, politologia etc., ceea ce nu le împiedică să aibă individualitate. Critica literară poate fi deci filozofică, istorică, sociologică, stilistică, estetică etc. dacă obiectul ei, așa cum l-am definit, are nevoie de asemenea auxiliare. Caracteristica ei fundamentală nu se schimbă din cauza aceasta; i se îmbunătățesc numai căile de adaptare la diversele aspecte ale temelor cercetate, căci ea este o interpretare sistematică efectuată cu ajutorul semnelor verbale. Semnificatul, avînd de a face cu vastul și nuanțatul domeniu al reprezentărilor, permite mai multe modalități de abordare. După cum am mai spus, semnificatul nu este lucrul ca atare, cel despre care vorbim, ci ideea noastră despre el, reprezentarea lui mai mult ori mai puțin generalizată, deci și mai mult ori mai puțin fidelă. Deși fundamentală, observația aceasta e de multe ori neglijată, considerîndu-se că semnificatul este obiectul pe care-l putem arăta cu degetul, bineînțeles dacă este concret. Or, în calitatea lui de construct mental, semnificatul reprezintă în același timp mai mult și mai puțin decît obiectul, mai mult în extensiune, mai puțin în intensiune, în extensiune fiindcă acoperă o clasă de obiecte, în intensiune fiindcă le acoperă în mare parte însușirile. Literatura ca artă poate fi considerată deci și ca tehnica de producere a unui imens și variat semnificat, construit după anumite reguli prin remodelarea semnelor lingvistice în vigoare. Acestui semnificat i se poate da și numele de semnificație, dar cu condiția să nu înțelegem prin ea numai „noimă, tîlc" ori „sens", sinonime pe care ea le evocă în mod obișnuit.

Dat fiind că și critica literară operează cu semne, trebuie să aibă și ea un semnificat, care, cum am arătat mai înainte, nu se identifică din principiu cu cel al operelor analizate de ea. Ei nu-i rămîne așadar decît să traducă prin semne verbale semnificatul literar. Ea nu este în fond decît un sistem interpretant, căruia i se interzice în principiu ambiguizarea, cerîndu-i-se, dimpotrivă, dezambiguizarea, decodificarea semnificatului literar-artistic, explicarea și aprecierea lui. Constrîngerea de a nu recurge la ambiguizare apropie discursul critic literar de cel științific, dar nu neapărat de cel din științele naturii sau din matematică, ci de cel din ramura umanistă, caracterizat în unele din variantele lui printr-o oarecare libertate stilistică, în virtutea căreia își îngăduie adesea utilizarea metaforică a limbii. Această libertate duce, mai cu seamă în domeniul istoriei, la „literaturizare", cum se întîmplă adesea cu prezentarea personalităților, a situațiilor în care s-au aflat, dar și a evenimentelor înseși (de exemplu, ce se crede că avea de gînd un personaj istoric, ce se presupune că a produs o acțiune a lui în sufletul partizanilor ori al adversarilor, ce dispoziție avea

Scanned with OKEN Scanner

înainte sau după un act important etc.). Dar faptul că istoria sau altă ramură a disciplinelor umaniste nu respinge totdeauna situaţiile imaginate nu le modifică statutul, ci întrerupe numai cursul obişnuit al expunerilor lor prin alunecări literar-artistice, în special prin tendinţa spre romanţare, care, dezvoltată, duce pînă la urmă la un gen literar, sau prin aceea de oratorie, producătoare al unui alt tip de opere care pot fi literar-artistice.

Situaţiile sau lumile imaginate în operă stînd în centrul de preocupări ale criticii literare, o obligă să le judece raportîndu-le în mod direct sau indirect la realităţile contingente. După cum face acest lucru, distingem trei modalităţi principale, una bazată pe compararea lumii din opera literară cu lumea contingentă, a doua care compară lumile din opere între ele, fără referiri explicite la contingent, şi a treia care compară rezultatele din operaţia anterioară cu aspectele generale sau parţiale ale contingentului.

Prima modalitate admite, tacit sau explicit, ideea că între cele două feluri de lumi trebuie să existe legături, lumea contingentă proiectîndu-se în cea a operei. Ideea este valabilă şi pentru basm, şi pentru scrierile ştiinţifico-fantastice, chiar dacă proiecţia în imaginar merge pe căi nu totdeauna lesne de recunoscut.

Cea mai frapantă caracteristică a acestui tip de critică este faptul că stă la îndemîna tuturor, atît a receptorilor cu lecturi limitate, cît şi a celor informaţi. S-ar putea spune că este calea ei spontană, căci receptorul cu puţine lecturi nu este incomodat de acest fapt cînd caută asemănările şi deosebirile dintre lumea unei opere citite şi lumea cunoscută din propria lui experienţă, iar cel avizat acceptă sau nu autenticitatea lumii din operă, recurgînd la criteriul verosimilităţii. El îşi extinde însă foarte des asocierile apelînd şi la alte opere cunoscute. Cînd ajunge aici, păşeşte fără să-şi dea seama la alt gen de critică literară.

A doua modalitate porneşte de la supoziţia că are de a face cu buni cunoscători de literatură, capabili să apropie nu numai temele, ci şi textele literare, firește prin ceea ce ei socotesc esenţial. Asemenea receptori sînt în stare să stabilească un minimum de intertextualităţi, de aceea criticii pe care o practică i s-ar cuveni numele de comparată ori intertextuală. Domeniul ei nu este însă fără margini, căci nu pare cu putinţă ca cineva să ştie şi să reţină tot ce a existat sau există ca producţie literară. Intervin deci în mod normal diverse criterii de selecţie, unele tradiţionale, ca gruparea operelor pe curente, pe toposuri, altele noi, ca cele semiotice.

Prin natura ei, critica în discuţie abordează şi problema influenţelor unor opere asupra altora. Cînd rezultatele astfel obţinute se raportează la ansamblul global al lumii reale din care operele în cauză au izvorît într-un fel sau altul, avem de a face cu al treilea mod de critică. El poate include, ca dezvoltări explicative, atît biografiile creatorilor, cît şi preferinţele ori reţinerile manifestate de receptori. În sfera interesului ei intră întregul complex cultural-social, cu problemele lui, între care figurează la loc de frunte estetica, pedagogia literar-artistică, sociologia literaturii, nerămînîndu-i străine nici situaţiile particulare, conjuncturile generatoare de teme, de genuri ori de noi modele literare. În domeniul ei figurează şi urmările pe care le poate avea proiectarea lumilor imaginate în literatură asupra înţelegerii realităţii înconjurătoare şi a dorinţei de a o

Scanned with OKEN Scanner

schimba pe aceasta din urmă după cele din opere, adică, în fond, consecinţele educative ale literaturii.

Cele trei modalităţi pot fi socotite şi trei trepte ale criticii în genere, căci ele urcă de la simplu la complex pe temeiul raportului amintit şi nu o dată se combină în scrierile unor critici literari.

Lunga incursiune de pînă aici în cercetarea conţinutului criticii literare şi a principalelor lui forme duce la cîteva concluzii, asupra cărora ne oprim pe scurt. Am stabilit astfel că :

Limbajul literar artistic nu poate fi şi limbaj al criticii, deoarece el organizează ambiguităţile din limbă cu scopul de a imagina prin ele lumi specifice literaturii, în timp ce critica are obligaţia fundamentală de a explica şi aprecia modul artistic de utilizare a acestor ambiguităţi. Nici limbajul standard cult nu poate fi identificat ca atare cu cel al criticii, fiindcă obiectul lui nu e literatura sau tehnica ei de creaţie.

Critica este un sistem de semne interpretant. Semnificatul ei generic este producţia literară manifestată în relaţia *creator — operă, operă — receptor*; deci ea converteşte configuraţiile produse de punerea în mişcare a limbii în configuraţii de semne verbale eliberate de arta literară. Principiul acestei convertiri e implicat în concluzia anterioară. La el s-ar putea adăuga faptul că semnele verbale nu se decodează decît în două feluri : în prezenţa (materială, concretă) a lucrurilor denumite sau prin echivalări sinonimice. Critica decodează prin sinonimie.

Potrivit cu ultima constatare, actul critic se pune în mişcare automat din momentul manifestării intenţiei de a face literatură. El apare atît la receptorul cît şi la creatorul de literatură, dar critica se ridică de la spontaneitatea receptării simple la rafinări din ce în ce mai complexe, în trepte, depinzînd în ultimă instanţă de felul de a interpreta raporturile dintre lumile literaturii şi situaţiile din care ele s-au născut.

Din cauzele arătate mai sus, exprimarea ideilor de critică literară, deci şi formele ei concrete de manifestare, se plasează mai aproape de limbajul ştiinţific. De aceste forme ne ocupăm în continuare.

De la început e necesar să arătăm că nu avem în vedere soluţiile particulare adoptate de un critic sau altul, căci, dacă un limbaj al criticii literare există într-adevăr, el trebuie să apară în orice idiostil al criticilor, aşa cum limbajul literar-artistic apare la orice scriitor, deşi nici unul nu scrie la fel ca ceilalţi. Valabilitatea acestei afirmaţii se poate demonstra în două feluri, luîndu-se toate scrierile de critică literară şi comparîndu-le sau cercetîndu-se prin sondaje dacă ele reflectă şi cum anume condiţiile criticii literare. Preferăm a doua cale nu numai pentru că prima ar consuma foarte mult timp, studiile în această direcţie fiind puţine, ci şi pentru că, după toate probabilităţile, rezultatul va confirma legitimitatea şi a celei de a doua căi. Altminteri, concluzia ar trebui să fie că cine face critică, indiferent la ce nivel, nu are obligaţia de a respecta decît regulile generale ale limbii în care se exprimă. Am văzut însă că, din punctul de vedere al conţinutului, critica literară are individualitate clară. E de aşteptat să şi-o arate şi în exprimare.

De vreme ce reprezintă judecarea calităţii literare a operelor de imaginaţie, una dintre primele ei sarcini constă în formularea de principii şi în stabilirea unei terminologii. Vorbind despre *opere*, trebuie să spună ce „lucruri" sînt ele; caracterizîndu-le ca „literare", trebuie să spună cînd şi de ce li se atribuie acest calificativ, cînd şi de ce nu. Ea are apoi

de a face cu genuri și specii purtînd fiecare numele său : *schiță*, *nuvelă*, *roman*, *dramă*, *tragedie*, *comedie*, *comedie de moravuri*, *comedie de caracter*, *vodevil*, *odă*, *imn*, *pastel*, *baladă*, *sonet*, *rondel*, *epopee*, cu elemente de prozodie : *iamb*, *troheu*, *dactil*, *anapest* etc., cu diferite curente : *clasicism*, *romantism*, *realism*, *suprarealism*, *simbolism*, *naturalism*, *avangardism* etc., și cu mulți alți termeni ca aceștia.

Datorită însă faptului că pătrund în vocabularul receptorului cultivat încă de pe băncile școlii, se creează impresia falsă că ei nu fac parte dintr-o terminologie aparte și astfel se naște părerea că în critica literară recurgem la limbajul standard cultivat. Din cauza acestei impresii, scade adesea și interesul față de critică al celor ce învață literatură în școală. Ei au senzația că știu ce înseamnă cuvinte ca cele citate, fiindcă le-au întîlnit mereu și forma lor le e familiară, dar conținutul le rămîne de multe ori foarte aproximativ cunoscut. Nu însă de cauzele care pun terminologia criticii literare în asemenea situații ne ocupăm acum, pentru că, la urma urmelor, nu numai cu ea se întîmplă astfel.

Existența unei terminologii de specialitate, combinată cu un scop determinat, implică obligația ca expunerile de critică literară să coincidă în mare cu demonstrațiile științifice. Undeva, în genere la începutul expunerii, luăm cunoștință cu o teză, după aceea cu o argumentare și, firește, ni se propune către sfîrșit o concluzie sau mai multe. Într-un cadru ca acesta, reamintit și cu intenția de a se vedea cît de deosebit este el de o expunere literar-artistică, sînt îngăduite și multe variații. Se poate, de exemplu, ca teza de demonstrat să fie precedată de o istorie a punctelor de vedere anterioare, de o parabolă etc., argumentele să se dezvolte cu discutarea pe rînd a contraargumentelor sau, dimpotrivă, concluzia ori concluziile să apară explicit sau să fie numai sugerate ș.a.m.d.

Schema propriu-zisă respectă cerințele impuse de o retorică obișnuită oricărei demonstrații. Și în lucrări cu altă organizare, ca pledoariile pentru o idee, ca profesiunile de credință, în memorii și în manifeste artistice se găsește adesea critică literară. În măsura în care autorii lor nu se mulțumesc cu simple declarații, demonstrația reapare, eventual foarte concentrată. Ceea ce deosebește expunerea de critică literară de una cu subiect de tehnică, de matematică, de una care propune o clasificare nouă într-un domeniu al științelor naturii este faptul că cea dintîi permite opțiuni subiective deschise, dă libertate criticului de a avea și a-și declara preferințele sau afinitățile personale față de un scriitor, de o operă, de un curent etc. De aici decurg aprecieri impresioniste, declarații sentimentale, încurajări ale debutanților aflați pe pozițiile agreate de critic și tot de aici erorile ca și marile satisfacții ale unor intuiții. Cînd nu este el însuși autor de literatură, criticul se confundă în această postură cu creatorul ale cărui concepții corespund cu ale sale, iar cînd este autor literar lucrul acesta se înțelege de la sine. Aici se ascunde și cauza polemicilor care sînt uneori atît de concludente pentru concepțiile multor critici.

După cele arătate putem conchide că într-adevăr critica literară are un limbaj al său, care include ca oricare altul și funcțiile obișnuite ale limbii, dar într-o anumită ordine de preferință. Dintre ele, cea mai interesantă în cazul de față este funcția metalingvală (numită și metalingvistică). Ea echivalează cuvintele sau sintagmele prin alte cuvinte sau sintagme cu ajutorul cărora putem vorbi despre primele. „Iapa — spunea R. Jakobson pentru a ilustra funcția metalingvală — este nevasta ca-

Scanned with OKEN Scanner

lului'' sau : ,,burlac este un bărbat neînsurat''[5]. Intenţia lui era de a pune în valoare funcţia în cauză în aşa fel, încît existenţa ei să reiasă din exemple simple şi concludente, ceea ce se face mai uşor prin echivalări din domeniul înţelesului, fără ca funcţia conativă, foarte apropiată de cealaltă, să intervină. Lucrurile denumite în partea a doua a unor asemenea echivalări — veritabile ecuaţii lingvistice — se consideră aşadar cunoscute. Cu aceeaşi îndreptăţire s-ar putea spune şi ,,*iapa* este un substantiv'', ori ,,un cuvînt din limba română'', ori ,,un substantiv cu două silabe'', ori ,,un cuvînt care denumeşte un animat'' etc. Funcţia metalingvală este prezentă în fiecare din aceste ecuaţii şi nu o împiedică nimic să continue cu alte echivalări. Ea încetează cînd intervine funcţia conativă care nu serveşte la explicarea cuvintelor, ci a lucrurilor denumite. Chiar dacă trecerea de la una la cealaltă se face pe nesimţite, pentru că un număr de ecuaţii cu acelaşi subiect, cum ar fi bunăoară : cuvîntul x este a ; cuvîntul x este b sau c sau d, formează o paradigmă, iar paradigmele scot în cele din urmă la iveală însuşirile referentului, totuşi cele două funcţii sînt distincte.

Aplicarea preferenţială a funcţiei metalinguale la serii de enunţuri are ca rezultat transformarea limbajului într-un metalimbaj. Cum şi exprimarea din critica literară a fost numită metalimbaj, se impune o scurtă apreciere a valabilităţii acestei păreri, pentru că ea angajează pe de o parte raporturile criticii cu limbajul artei literare, pe de alta, îi creează obligaţii faţă de lumile imaginate în literatură şi de cele din realul contingent.

Ca metalimbaj, critica trebuie să echivaleze exprimarea din arta literară cu una din afara acesteia, deci fie din limbă în genere, fie dintr-o variantă ştiinţifică în vigoare. E de aşteptat să se îndrepte spre ultima, fiindcă aceasta e variantă tare a modalităţilor de exprimare existente la un moment dat în societate.

Echivalarea se produce prin ecuaţii lingvistice de tipul ,,cuvîntul (ori sintagma) x este o metaforă, o metonimie, un simbol, un element emblematic'' ş.a.m.d., cum şi găsim de multe ori în studiile de critică. Ea poate continua prin cercetarea termenilor asociaţi în metaforă, în metonimie etc., a frecvenţei metaforei, metonimiei etc. în operă sau în operele unui autor (care metaforă sau altă figură ocupă o poziţie privilegiată, cum concordă cu celelalte etc.).

Pe o asemenea bază se determină adesea articulaţiile operelor sau ale unei părţi din ele, similitudinile dintre structura sau structurile astfel stabilite şi structurile lumilor din operă, încît să creeze impresia că toate problemele sînt rezolvate. În realitate, critica astfel condusă ajunge la o descriere formalizată a operei, neinteresîndu-se în mod deliberat şi declarat de latura creator-operă şi nici de latura operă-receptor. Pe prima o lasă în seama istoriei literare sau a psihologiei creatorului, iar pe cealaltă, în seama sociologiei literare, a criticii sociologice sau a istoriei culturii. Caracterul limitat al acestui mod de a aborda literatura este o consecinţă a premisei după care funcţia metalingvală domină mecanismul criticii. Întrebarea este în ce punct al descrierii poate sau trebuie să intervină funcţia conativă. Dacă între sarcinile criticii se cuprinde şi analiza verosimilităţii lumilor imaginate în opere, ea nu poate să nu apeleze si la

[5] Roman Jakobson, *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

această funcție. Numai cu ajutorul celeilalte se pare că nu este în stare să descrie și să aprecieze înfățișarea acestor lumi și nici să le raporteze în mod eficient la altele din aceeași serie sau din seria contingentului real. Chiar cînd formalizează pe cel dintîi sub denumirea generică de *imaginar*, iar pe celelalte sub aceea de *real*, spre a opune mai comod imaginarul realului, tot are nevoie de cunoașterea trăsăturilor principale ale realului și imaginarului, căci și în forma abstractizată ele sînt extrase din accidental, care trebuie și el cunoscut spre a fi caracterizat ca accidental.

Ne întoarcem, cum se vede, la treptele criticii, remarcînd că pe prima, căreia i-am putea spune acum a criticii ingenue, funcția metalingvală și cea conativă se află la egalitate, pe cînd pe treapta a doua locul întîi îl deține funcția metalingvală. Acum intră însă în joc și influența exercitată asupra criticii de filozofie, de teoria literaturii, de teoria informației etc. De exemplu, critica pentru care cheia explicării fenomenului literar și a lumilor create de el se află în psihanaliză se servește de funcția metalingvală ca să echivaleze termenii din limbajul artei literare cu cei din psihanaliză. O critică structuralistă procedează la fel cu termenii din lingvistica structuralistă ș.a.m.d. Fiecare aduce viziunea ei proprie, iar cînd concluziile sînt utile, receptorii le adoptă împreună cu metalimbajul în care au fost formulate. A devenit bunăoară aproape banal astăzi termenul de structură, aplicat la organizarea operei literare. Sînt curente formulările referitoare la proiectarea *oniricului* în creație, se discută frecvent *mimesisul*, cum se discuta nu de mult despre teoria reflectării ș.a.m.d. Sînt căutări izvorîte din dorința de a se descoperi metode mai bune de interpretare a literaturii efectuate chiar de receptorii care nu au profesiunea de critic literar, ca S. Freud, ca să citățm numele unuia dintre cei mai cunoscuți.

Critica literară își construiește așadar un metalimbaj, dar de o mare mobilitate, deși obiectul ei general este stabil. El conține însă toate cauzele mobilității amintite, cea mai puternică fiind de natură social-culturală, căci termenii relației creator-operă, operă-receptor sînt în necontenită mișcare. Prin operă, creatorul depinde de alt creator, fiecare fiind criticul său și al celuilalt, dar depinde firește și de receptor. Acesta, la rîndul lui, depinde de operă și prin ea de creatorul ei. Criticul, ca receptor avizat și experimentat, parte integrantă din instituția criticii și deci din relația de la baza ei, se încorporează fără să vrea în aceeași mișcare. Echilibrul dintre toți acești factori reprezintă el însuși o problemă a criticii, dar de care nu ne ocupăm aici.

★

Analizele din această antologie au fost alese în cea mai mare parte din publicațiile noastre periodice, indicate în fiecare caz la sfîrșitul studiului. Afară însă de ele, în volum au fost incluse și studii inedite, unele prezentate mai întîi în „Cercul de poetică" de la Facultatea de Limba și Literatura Română din București

Intenția celor care le-au ales a fost de a înfățișa cititorului puncte de vedere și metode diferite de interpretare a textului poetic. Multe se ocupă numai de un nivel sau de un aspect al textului, printr-o limitare voită. Chiar studiile cu referiri mai numeroase au totuși o temă centrală

Scanned with OKEN Scanner

clară. Pluralitatea lecturilor apare în felul acesta ca o realitate determinată de unghiul de abordare a operei. Sînt însă în culegerea de față și analize cu orientare identică atingînd un singur nivel, de cele mai multe ori cel semantic. Ele demonstrează posibilitatea interpretării dintr-o perspectivă particulară fără contrazicerea bazei generale.

Autorii antologiei au ținut în mod special să ilustreze ideile de mai sus prin interpretările amintite, fiindcă ei au convingerea că literatura, și cu deosebire poezia, sînt forme subtile de imaginare a lumii și cer în consecință instrumente fine de interpretare. Ei speră să sprijine astfel lectura inteligentă, conștientă pe care o merită poezia.

I. COTEANU

Scanned with OKEN Scanner

CÎNTĂ CUCU-N PAR DE VIE

I. Desigur, interpretarea textelor lirice populare ridică de la început probleme delicate generate de faptul că nu dispunem deocamdată de armătura teoretică minimă necesară unei asemenea operații, concepte indispensabile precum *motiv* și *variantă* nefiind pe deplin definite pentru această categorie, de unde și lipsa unei clasificări convenabile, a unei tipologii, a unui catalog al liricii populare etc. Nu trebuie uitat, pe de altă parte, că în calea împlinirii unor asemenea deziderate un obstacol greu de trecut îl constituie natura categoriei ca atare; libertatea improvizatorică, posibilitățile infinite de combinare a ceea ce numim prin consens motive lirice sînt dificultăți reale de care nu se poate face abstracție. Singura posibilitate de a le surmonta o constituie analiza de text, cu condiția adecvării instrumentului la obiect.

II. O adevărată bijuterie lirică, reținută ca atare și de Lucian Blaga în *Antologia* sa, ni se pare a fi textul de mai jos din colecția Jarník-Bîrseanu:

1. Cîntă cucu-n par de vie
2. Ș-acolo este-o chilie
3. Cu mușcată și tămîie.
4. Dragu' meu acolo scrie...
5. Și cînd scrie mă mîngîie,
6. Cînd citește, mă topește,
7. Cu ceriul mă potrivește;
8. Cu luna, cu stelele,
9. Cu dragi rîndunelele;
10. Cu luna, cu soarele,

11. Cu dragi căprioarele!

Cîteva observații filologice nu sînt de prisos. Textul reproduce aproape fidel varianta culeasă de Bozac Ieremia, clasa a VIII-a, din localitatea Velcheriu de Cîmpie-Răzoare, județul Mureș, la 1863. Din varianta culeasă dispar patru versuri („Oh, dragile mele căprioare / Sculați în două picioare / De vedeți-mi urma cerbului / Paște-n poala codrului"), care au părut alcătuitorilor colecției „dubioase" — după cum remarcă A. Fochi — „în ceea ce privește apartenența lor la acest cîntec, dar aruncă o lumină asupra tehnicii contaminării"[1]. În rest, modificările sînt de minimă importanță, una singură reținînd atenția pentru motivația pe care însăși autorii antologiei (I. U. Jarník și A. Bîrseanu) o invocă: versul trei, în original „cu ciuperci și cu tămîie", devine în textul tipărit „cu mușcată și tămîie", pentru că, ni se explică într-o notă, „mușcata, tămîița, maghiranul, rosmarinul, garoafele, lemnul Domnului etc. sînt, pe lîngă busuioc, florile cele mai favorite ale românilor"[2]. De unde se vede că „îndreptarea" s-a făcut în sensul estetizării și în consens cu tradiția, deși era preferabil să nu se facă deloc.

[1] Cf. Adrian Fochi, *Note și variante* la I. U. Jarník — A. Bîrseanu, *Doine și strigături din Ardeal*, ediție definitivă, Editura Academiei, București, 1968, p. 579.

[2] *Op. cit.*, p. 320, nota 25.

Scanned with OKEN Scanner

Altminteri, recitind textul, prima impresie pe care o degajă este aceea a unei remarcabile unităţi, a unei rotunjimi şi coerenţe perfecte, împiedicînd parcă penetraţia ochiului critic. Delicateţea şi forţa sentimentului îşi au corespondentul în rafinamentul rostirii poetice. Dar simpla afirmare a acestor adevăruri evidente nu este suficientă pentru a conchide că am interpretat poezia. Cititorului care se mulţumeşte cu simplul, deşi uneori profundul, „mi-a plăcut" îi rămîne datoria să-şi motiveze aprecierea, opţiunea sa, să parcurgă deci „drumul spinos al înţelegerii".

O posibilă cale pentru a răspunde acestei necesităţi o constituie depoetizarea textului, transpunerea lui în proză, urmată de încercarea de a găsi *écart*-urile dintre comunicarea comună, prozaică şi poemul dat. În cazul de faţă rezultatul unei asemenea transcrieri ar fi: „Cucul cîntă în par de vie; acolo este o chilie cu muşcată şi tămîie în care dragul (iubitul, cel iubit, cel care mă iubeşte) scrie. Scrisul lui (ceea ce scrie, felul cum scrie, actul de a scrie) e o mîngîiere, iar cititul (ceea ce citeşte, felul cum citeşte, actul de a citi) — o plăcere, pentru că iubita este asemănată (comparată, potrivită) cu cerul, cu luna, cu stelele, cu rîndunelele, cu soarele, cu căprioarele".

Trebuie să recunoaştem că şi aşa comunicarea apare destul de plastică, dar nu mai este poezie, şi aceasta nu numai datorită absenţei organizării metrice, a versului şi a rimelor. Fără îndoială, versificaţia este unul dintre elementele structuratoare ale mesajului poetic antrenînd după sine modificări care contribuie la îmbogăţirea acestuia; dar deocamdată nu ne ocupăm de acest aspect.

În ordinea în care ele apar în text să consemnăm elementele care diferenţiază poezia faţă de enunţul în proză:

a) abaterea de la topica normală: S—P vs P—S, respectiv *cucul cîntă* vs *cîntă cucu*';

b) repetarea unor elemente lexicale cu valoare de detaliu spaţial ca *acolo (este, scrie)*, temporal — *cînd (scrie, citeşte)*, cosmic — *luna (stelele, soarele)*, afectiv — *dragi (rîndunelele, căprioarele)*;

c) repetarea unor structuri sintactice (paralelisme) de tipul: *Şi cînd scrie, mă mîngîie / Cînd citeşte, mă topeşte* sau *Cu luna, cu stelele / Cu dragi rîndunelele; / Cu luna cu soarele, / Cu dragi căprioarele*;

d) ambiguitatea unor sintagme: *cînd scrie, cînd citeşte* „traduse" în proză printr-un număr de conotaţii;

e) selecţia operată la nivelul lexicului: *mă potriveşte* faţă de *compară, aseamănă, apropie* etc.; *mă topeşte* faţă de *emoţionează, bucură, flatează* etc.;

f) selectarea şi aglomerarea unor elemente lexicale din două sfere semantice distincte şi opuse; viaţa monahală este sugerată prin *cuc, chilie* (= singurătate, claustrare) + *muşcată, tămîie* (= spaţiu închis, schivnicie) + *scrie, citeşte* (= preocupări cărturăreşti de călugăr sau diac), în timp ce viaţa laică, poftirile lumeşti, din care nu lipseşte, desigur, iubirea, sînt sugerate prin *cîntă, vie* (= petrecere, veselie) + *dragul meu* (= formulă de adresare cu încărcătură erotică) + *mă mîngîie, mă topeşte* (= atitudine afectivă cu grad sporit de ambiguitate rezultată din jocul concret-abstract, fizic-psihic implicat în semantismul celor două verbe).

Scanned with OKEN Scanner

Opoziția este susținută și amplificată de seriile: *ceriul, luna, stelele, soarele* (= natură cosmică percepută cu ochiul cărturarului) față de *rîndunelele, căprioarele* (= natură pămînteană cu conotații erotice);

g) elementele lexicale aparținînd celor două sfere semantice nu rămîn izolate, ci sînt combinate savant, în grupuri aparent antinomice: *cuc — cîntă; scrie — mîngîie; citește — topește; stelele — rîndunelele; soarele — căprioarele* etc., cu un simț al nuanțelor și al echilibrului cu totul remarcabil.

Întreg cîntecul se construiește astfel pe opoziția monahal-lumesc și, prin structura sa metaforică, mediază această opoziție, vrînd să demonstreze că cele două ipostaze ale „destinatarului" poetic — de călugăr și de ibovnic — nu se exclud una pe alta.

La rafinamentul și subtilitatea construcției metaforice se adaugă și alte elemente care fac ca arta creatorului anonim să atingă aici perfecțiunea. Impresia de rotunjime, de întreg indisolubil al textului rezultă, de pildă, și din măiestrita dispunere a rimelor, din bogăția neobișnuită a acestora în ultimele două distihuri, din prezența — cu funcții precise — a rimei la cezură etc. Astfel, formal, textul ar putea fi divizat în trei „strofe": I. versurile 1—4 formează un catren delimitat prin monorimă; II. versurile 5—7, un terțet aparent, pentru că de fapt, prin prezența rimei la cezură, emistihurile din versurile 5—6 se „emancipează" (cf. C. Brăiloiu), funcționînd ca versuri întregi (transcrise ca atare în *Antologia* ... lui Blaga și în *Flori alese* ...); III. versurile 8—11, un nou catren alcătuit din două paralelisme cumulative bimembre.

De observat, în sprijinul remarcabilei unități a textului, faptul că cele trei secvențe, „strofe", se concatenează prin procedee subtile: I cu II prin păstrarea rimei catrenului în distihul rezultat din divizarea versului în cele două emistihuri independente, iar II cu III printr-un artificiu semantic *(ceriul* conține *luna, stelele, soarele)* și sintactic (prepoziția *cu* este prezentă în ultimul vers al „strofei" a II-a și în toate cele patru ale ultimei secvențe).

III. Alături de acel admirabil „plugușor al dragostei" *(Măi bădiță, floare dulce / Unde te-aș găsi, te-aș smulge ...)*, textul de față dezvăluie o remarcabilă coerență interioară, realizată cu mijloacele celei mai pure poezii, de un rafinament extrem și cu o tehnică impecabilă. Vrem să credem că lectura astfel condusă nu numai că nu a „strivit corola de minuni" a poeziei, ci, dimpotrivă, a îmbogățit-o, i-a subliniat virtuțile, i-a potențat sensurile. Desigur, lectura de față nu este singura posibilă. Textul folcloric, ca orice text de literatură, este polisemic și îngăduie un număr nelimitat de interpretări. Una dintre ele va fi (ar trebui să fie) mai aproape de sensul real, adevărat, pe care creatorul (transmițătorul, performerul) vrea să-l transmită, să-l comunice ascultătorilor (receptorilor, destinatarilor) săi din mediul folcloric. Dar vom ști vreodată noi, cei din afară, care este (a fost) acesta?

NICOLAE CONSTANTINESCU

(„Analele Universității București. Limba și literatura română", anul XXIX, 1980, p. 113—117).

Scanned with OKEN Scanner

DESCHIDERE ȘI STRUCTURĂ ÎN *MORGENSTIMMUNG* DE TUDOR ARGHEZI

Tu ți-ai strecurat cîntecul în mine
Într-o după-amiază, cînd
Fereastra sufletului zăvorită bine
Se deschisese-n vînt,
Fără să știu că te aud cîntînd.

Cîntecul tău a umplut clădirea toată,
Sertarele, cutiile, covoarele,
Ca o lavandă sonoră. Iată,
Au sărit zăvoarele,
Și mînăstirea mi-a rămas descuiată.

Și poate că nu ar fi fost nimic
Dacă nu intra să sape,
Cu cîntecul, și degetul tău cel mic,
Care pipăia mierlele pe clape —
Și-ntreaga ta făptură, aproape.

Cu tunetul se prăbușiră și norii
În încăperea universului închis.
Vijelia aduse cocorii,
Albinele, frunzele... Mi-s
Șubrede bîrnele, ca foile florii.

De ce-ai cîntat? De ce te-am auzit?
Tu te-ai dumicat cu mine vaporos —
Nedespărțit — în bolți.
Eu veneam de sus, tu veneai de jos.
Tu soseai din vieți, eu veneam din morți.

Aparținînd primei perioade a creației argheziene, *Morgenstimmung* se impune ca una dintre cele mai reprezentative realizări ale poetului. Ea descoperă exigențelor moderne ale criticii un aspect definitoriu al artei sale: capacitatea exprimării unui mesaj cu larg unghi de „deschidere" pe planul semnificațiilor prin procedee formale organizate într-un sistem de relații, într-o structură, care prin definiție este „închisă".

Această coexistență a deschisului cu închisul, a perspectivei ample cu rigoarea limitării, capătă în cazul lui Arghezi un accent specific, ea putînd fi corelată, și chiar explicată, printr-un dat fundamental al universului său liric: obsesia unei sfîșietoare antinomii de esențe în structura intimă a omului. Poetul *osîndei de a crește îndoit, de a fi prins adînc între vecii și ceață*, de a răbda *povară două vieți* poate fi regăsit — *mutatis mutandis* — și la nivelul subtilei dialectici deschis / închis. Aspirația absolută, *visul* [...], *din toate mai frumos*, de a fi *tîlhar de ceruri*, dublată la fiecare pas de primatul concreteții ca unică certitudine în cunoaștere *(vreau să te pipăi și să urlu este)*, se asimilează aceleiași viziuni stilistice. Iată de ce, în acest context de asociații, tehnica poetică semnalată capătă un sens profund, implicîndu-se organic sensibilității proprii a poetului.

În *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, Șerban Cioculescu aprecia că „în *Morgenstimmung* autorul își precizează atitudinea maturității față de iubire pe o disociere caracterologică deosebit de tăioasă:

De ce-ai cîntat? De ce te-am auzit?
Tu te-ai dumicat cu mine vaporos —
Nedespărțit — în bolți —

Scanned with OKEN Scanner

Eu veneam de sus, tu veneai de jos.
Tu soseai din vieți, eu veneam din morți.

Prin firea ei, femeia e o făptură naturală, în timp ce bărbatul e un animal metafizic. În locul unirii destinelor lor pe planul vieții, poetul rezolvă drama nepotrivirii esențiale prin soluția mistică a fuziunii sufletești"[1].

Fără a fi în dezacord cu această exegeză, avem convingerea că reducerea mesajului poetic la o accepție univocă atrage o inerentă îngustare a cîmpului de iradiere semantică. Și aceasta pentru că „o operă de artă, chiar dacă este produsă conform unei poetici explicite sau implicite a necesității, este în mod substanțial deschisă unei serii virtual infinite de lecturi posibile, fiecare din ele făcînd opera să retrăiască potrivit unei perspective, unui gust, unei execuții personale"[2].

Conceptul estetic de „operă deschisă", a cărui apariție nu este de dată recentă [3], a căpătat în ultimii ani o largă circulație și notorietate prin lucrarea lui Umberto Eco, *Opera aperta* (Milano, 1962).

Sesizări deosebit de interesante asupra caracterului deschis al creației argheziene a făcut Boris Cazacu în *Mesaj poetic închis și mesaj poetic deschis (Pe marginea operei lui Tudor Arghezi)*. Autorul definește structura deschisă ca o modalitate de exprimare a mesajului care „presupune o mai mare inițiativă personală, o participare mai activă a cititorului la receptarea și la completarea mesajului". Printre mijloacele care permit realizarea unei structuri poetice de acest tip sînt semnalate punctele de suspensie și interogația, ambele întrerupînd „exprimarea rectilinie a ideii" și solicitînd cititorului, „în contextul respectiv, o întregire a mesajului"[4].

Restrîngerea obiectului cercetării la procedeele aparținînd planului grafic și intonațional este conformă cu intenția autorului: „am abordat problema caracterului închis / deschis al mesajului poetic situîndu-ne la nivelul expresiei lingvistice (vehicul al mesajului). Aceeași problemă ar putea fi abordată la nivelul elementelor componente ale actului comunicării (raportul între *text*, adică între „signifiant" și „signifié" — și *situație*, adică elementele nonlingvistice care completează mesajul verbal)".

*

Aportul planului semantic la generarea caracterului deschis al unei opere este covîrșitor. „Întrucît fiecare semn apare legat de un altul și primește de la altele fizionomia lui completă, el semnifică în mod vag. Neputînd fi înțeleasă decît în legătură cu alte semnificații, orice semnificație trebuie să fie percepută ca ambiguă". Ca urmare, „implicația complexă pe care o impune expresia ... face ca semnificația să fie multiformă și nu univocă"[5].

Plecînd de la aceste considerente, vom încerca să surprindem în *Morgenstimmung* cîteva aspecte posibile ale interpretării mesajului.

---

[1] Șerban Cioculescu, *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, București, Editura Fundațiilor, 1946, p. 127.
[2] Umberto Eco, *Opera deschisă*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 46.
[3] René Nelly, *Poésie ouverte et poésie fermée*, Paris, 1947.
[4] B. Cazacu, în SCL, XIX, 1968, nr. 5, p. 466.
[5] Umberto Eco, *op. cit.*, p. 69.

Scanned with OKEN Scanner

Toate aceste semnificaţii nu vor reprezenta însă „părţi sau fragmente ... pentru că fiecare din ele conţine opera în întregime şi o dezvăluie într-o anumită perspectivă"[6].

Primul „denotatum global" este cel furnizat de planul referenţial direct al textului: evocarea unei experienţe erotice.

Prin distanţare progresivă de acest prim nivel de înţelegere şi ţinînd cont de indicaţia sugestiv simbolică a versurilor finale —

Eu veneam de sus, tu veneai de jos.
Tu soseai din vieţi, eu veneam din morţi]]

— ni se relevă ideea, sesizată de Şerban Cioculescu, a opoziţiei caracterologice metafizic / natural. Bineînţeles că ea nu trebuie privită ca absolută, deoarece fiecare din termenii opoziţiei cumulează, în dozaje diferite, ambele însuşiri. Opoziţia apare pe planul „dominanţei" uneia sau a alteia dintre trăsături, după cum existenţa lor în ambii termeni îi apropie. Numai astfel procesul de simultană căutare şi respingere între principiile fundamentale, feminin şi masculin, îşi poate găsi o explicaţie logică.

Ritualul d u m i c ă r i i, din ultima strofă, prin care se urmăreşte depăşirea opoziţiei, reprezintă o s u b l i m a r e a naturalului în metafizic *(în bolţi)*, deci cu vădit caracter paleativ, efemer şi incomplet, ambii termeni ai opoziţiei păstrîndu-şi în fond esenţele dominante diferenţiatoare. De aceea, probabil, poetul foloseşte verbul *a dumica*, cu sensul „a fărîmiţa, a rupe (pentru a sugera lipsa unei unităţi plenare în această fuziune)", şi de aceea, în mod sigur, subliniază tranşanta disociere de esenţe, d u p ă actul contopirii — *în bolţi* —, ca o concluzie.

De la erosul natural, procreator, prin lărgirea treptată a unghiului de vedere, poemul poate fi interpretat prin prisma unui eros creator. În acest caz, valoarea concretă a termenilor opoziţiei vizează inspiraţia (element fecundator, persuasiv) şi sensibilitatea poetică. Comuniunea simbolică a acestor doi factori, conjugată în finalul poemului cu ideea lipsei unei satisfacţii totale, ar semnifica incapacitatea convertirii depline a esenţei poetice la planul expresiei.

Parcurgînd prin conotaţii succesive logica liberelor interpretări, filozofia dragostei sau, prin extensie, domeniile ce se asimilează dinamicii erotice pot fi depăşite, poemul proiectîndu-se în largi perspective ontologice. Noi încărcături acordate termenilor opoziţiei scot în relief, de această dată, structura funciar dualâ a vitalului uman. Spiritualitate şi materie, ideal şi real, aspiraţie şi limitare gravitaţională, credinţă şi tăgadă etc. sînt tot atîtea componente contradictorii ale esenţei unitare a omului. Inexorabila lui tendinţă spre transgresarea scindării nu-şi poate găsi decît o împlinire parţială la nivelul cunoaşterii filozofice *(în bolţi)*, cunoaştere care nu poate elimina palpabil şi definitiv opoziţiile fundamentale. Ca urmare, nostalgia refacerii unităţii originare — dumicarea vaporoasă — se impune ca un dat definitoriu al speţei cugetătoare. Şi în această interpretare concluzia poemului: *Tu soseai din vieţi, eu veneam din morţi*, vine să confirme că esenţele contradictorii, deşi jinduiesc spre o sinteză ultimă, nu şi-o pot niciodată împlini total.

*

Relevarea acestor cîteva sensuri tematice încearcă, măcar parţial, să sugereze caracterul poetic şi, prin urmare, permanent deschis al mesa-

[6] *Ibidem*, p. 46.

jului arghezian. Pluralitatea semnificațiilor, multiplele sale interpretări posibile, nu apar însă ca rezultat al unei fantezii arbitrare a lectorului. Ele sînt generate și în același timp îngrădite și canalizate în limitele impuse de doi factori, estetic obiectivi : gradul de ambiguitate semantică în planul expresiei și gradul de generalitate al nucleului tematic la nivelul ideației.

Cel mai important dintre cei doi factori este nucleul, sau **matricea tematică**, în sensul acelei idei fundamentale, stilizată la un nivel maxim de abstractizare și aptă de a-și concretiza esența prin mai multe interpretări posibile. Mai clar, această matrice joacă rolul unei **constante** pe care o putem regăsi în fiecare nouă exegeză tematică.

În *Morgenstimmung* planul ideilor poate fi redus la o **opoziție între doi termeni antrenați, printr-o dialectică a atracției și respingerii, de dorința depășirii contradicției.**

Diversele valori concrete acordate termenilor opoziției nuanțează în mod diferit procesul de atracție și respingere, precum și finalizarea lui, permițînd multiplele semnificații. În orice caz, valoarea termenilor nu poate fi dată arbitrar, ci numai în funcție de limitele schemei indicate. Rezultă că matricea tematică este punctul de fuziune al dublului aspect deschis / închis, pe care ni-l relevă poemul. Pe de o parte ea impune amplitudinea deschiderii (implicit limitînd-o), pe de altă parte — după cum vom vedea — determină selectarea procedeelor compoziționale sau general stilistice prin care se realizează formal.

*

Primul element formal, determinat structural de matricea tematică, aparține nivelului arhitectonic.

În *Morgenstimmung* relațiile angajate între termenii opoziției *tu / eu* sînt prezentate compozițional prin alternanța cauză-efect, care grupează strofele două cîte două — în fiecare grup prima strofă reprezentînd cauza, iar a doua efectul :

I Tu ți-ai strecurat cîntecul în mine
[. . .]
II Cîntecul tău a umplut clădirea toată
[. . .]
au sărit zăvoarele
Și mînăstirea mi-a rămas descuiată
III Și poate că nu ar fi fost nimic
Dacă nu intra să sape
Cu cîntecul și degetul tău cel mic
[. . .]
Și-ntreaga ta făptură aproape
IV Cu tunetul se prăbușiră și norii

După această expunere gradată a succesiunilor de cauză-efect, ultima strofă se opune prin conținutul ei de efect ultim *(Tu te-ai dumicat cu mine vaporos)* primelor patru, care capătă în raport cu ea accepția de motivație cauzală de ansamblu.

Compoziția este deci **binară**, opunînd strofele I, II, III, IV celei de a cincea, precum grupul de strofe I—II grupului III—IV.

Este interesant de observat că această arhitectonică este delimitată și susținută prin anumite paralelisme în planul prozodic și stilistic : grupurilor de strofe I—II și III—IV le este comun : a) **rima cvinarie îmbrățișată** aBaBB (I—III), cdcdc (II—IV) și b) **aliterația**, care închide prin efecte fonice speciale fiecare din cele două grupări strofice binare :

Scanned with OKEN Scanner

(II) Şi *m*înăstirea *mi*-a rămas descuiată
(IV) Şu*b*rede *b*îrnele ca *f*oile *f*lorii.

Strofa a cincea constituie o unitate compoziţională distinctă prin dispunerea concentrică a planului de motivaţie cauzală în jurul versurilor:

Tu te-ai dumicat cu mine vaporos
Nedespărţit — în bolţi.

Interogaţiile *De ce-ai cîntat? De ce te-am auzit?* rezumă succesiunea cauzală relatată în primele patru strofe, cu accentul intonaţional al unei spaime abia reţinute.

Opoziţia tematică poate fi surprinsă şi pe verticala poemului prin existenţa a două serii lexicale nominal—verbal, corespunzătoare lui *tu* şi *eu* şi confruntate la nivelul fiecărei strofe:

	TU		EU (mine)	
Strofa	*Nominal*	*Verbal*	*Nominal*	*Verbal*
I	cîntec	strecura	fereastra (sufletului)	(se) deschide
II	cîntec lavandă (sonoră)	umple	clădire mînăstire	rămîne
III	cîntec deget făptură	săpa		
IV	tunet vijelie	prăbuşi aduce	încăperea (universului închis) bîrnă	fi
		cînta		auzi

a se dumica (nedespărţit)

Tu = de jos din vieţi — Eu = de sus din morţi

Se observă că între primul vers:

Tu ţi-ai strecurat cîntecul în *mine*,

care anunţă termenii opoziţiei, şi ultimul vers:

Tu soseai din vieţi, *eu* veneam din morţi,

simetria compoziţională este marcată prin două suite de termeni metaforici care substituie prezenţa personajelor angajate în coloeviul liric.

Cele relatate pînă aici îndreptăţesc, credem, afirmaţia că în *Morgenstimmung* caracterul binar al compoziţiei este o trăsătură fundamentală de structură, imprimată de existenţa a doi termeni în cadrul opoziţiei tematice *eu / tu*.

Scanned with OKEN Scanner

Conformitatea cu matricea tematică poate fi sesizată și în procedeele stilistice folosite: sinonimia, gradația, simbolul și sugestia.

Sinonimia prin succesiune de metafore pare a fi un procedeu frecvent în poezia argheziană, semnalat de T. Vianu în studiul despre *Sinonime, metafore și grefe metaforice la Tudor Arghezi*[7].

În *Morgenstimmung*, seriile de metafore nominale considerate din punctul de vedere al sensului scot în relief apartenența lor la cîmpuri semantice comune. Seria lui *tu*, cu excepția substantivelor *deget* și *făptură*, aparține unei sfere semantice a sonorității (*cîntec, tunet, vijelie, lavandă sonoră*); seria reprezentînd termenul *eu* se subsumează ideii de recluziune, de claustrare (*fereastra sufletului zăvorîtă, clădire, mînăstire, încăperea universului închis*).

Și verbele pot fi grupate în două sfere de semnificație. Cele corespunzătoare seriei nominale *tu* se subordonează conceptului de acțiune (*strecura, umple, săpa, prăbuși, aduce*), avînd complemente directe sau circumstanțiale prin care acțiunea indicată de ele este transferată sau dirijată către termenii seriei nominale opuse:

Ți-ai *strecurat* cîntecul *în mine* I, 1
Cîntecul tău *a umplut clădirea* toată II, 1
Cu tunetul *se prăbușiră* și norii
În *încăperea* universului închis IV, 1,2

Formele verbale asociate seriei nominale *eu* se caracterizează prin nonacțiune (*a se deschide, a rămîne, a fi*).

Rezultă că prin selectarea termenilor (axa paradigmatică), cît și prin combinarea substantivelor (axa sintagmatică) din sfera sonorității cu verbe de acțiune, și a celor semnificînd claustrare cu verbe ale nonacțiunii, autorul a urmărit sugerarea unui anumit raport dinamic între termenii opoziției *tu / eu*: *eu* în ipostaza unei claustrări voite încearcă să-și conserve integritatea în fața agresiunii crescînde a factorului opus.

Anumite implicații ale constantei tematice sînt rezolvate de poet cu ajutorul gradației. Astfel: a) intensificarea semnificațiilor de sonoritate și claustrare în suitele lexemice: *cîntec, tunet, vijelie* și *fereastră, clădire, mînăstire, încăperea universului închis* — evidențiază insistența din ce în ce mai sporită a personajului *tu*, precum și lărgirea treptată a perimetrului de ascunsă receptivitate a termenului contrar; b) trecerea de la substantivele concrete la substantivele abstracte *viață* și *moarte*, concomitent cu trecerea de la formele determinate la cele nedeterminate — *din vieți, din morți* (pluralul de la *moarte*) facilitează transpunerea evocării lirice într-un plan de generalizare simbolică.

De altfel, simbolul nu este un procedeu folosit întîmplător în poem. El mărește gradul de ambiguitate al imaginilor, contribuind substanțial la plurivalența tematică.

Pentru surprinderea sistemului simbolic folosit în poemul argheziian reamintim cîteva condiții remarcate de teoreticieni (Wellek și Warren, Beardsley etc.) în procesul de dezvoltare a metaforei în simbol: recurența (revenirea cu insistență în context), transparența (suge-

[7] Tudor Vianu, *Studii de stilistică*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1968, p. 276—280.

Scanned with OKEN Scanner

rarea unui concept abstract într-un termen concret), cumulul de sensuri (coexistența sensului propriu cu cel simbolic), ambiguitatea (între sensul propriu și cel simbolic), dependența exclusivă a sensului simbolic de semnificația contextuală, apariția termenului simbolic într-o poziție-cheie, esențială pentru eroul liric.

Substantivul *cîntec*, cu valoare stilistică de imagine metaforică, satisface condiția recurenței (apare în strofele I, II, III și în V prin corespondentul său verbal), a transparenței și a cumulului de sensuri (purtînd în subtext sensul abstract de ispită), precum și a poziției-cheie în raport cu destinul eului liric. Condiția ambiguității se realizează atît prin echivocul dintre sensul propriu (efect sensibil de sonoritate) și cel abstract, cît și prin posibilitatea de raportare a ideii de ispită la diverse domenii: eros, creație, elevație spirituală, credință etc.

Demn de remarcat este și procedeul arghezian al iradierii sensului simbolic al termenului simbol asupra celorlalți termeni ai contextului, sesizat de unii cercetători. În *Morgenstimmung* acest procedeu ia aspectul particular al iradierii regresive. Ultimul vers, *Tu soseai din vieți, eu veneam din morți*, își proiectează regresiv întreaga încărcătură simbolică, antrenînd o intensificare a capacității de simbolizare a substantivelor din seriile sinonimice *eu* și *tu*.

Sugestia poate fi asociată și cu procedeul cunoscut sub numele de referințe anticipative.

Verbul *a (se) strecura*, cu sensul de „a-și face loc cu greu, întîmpinînd opoziție, dificultăți" sau „a introduce pe furiș, pe ascuns", este inserat de poet în primul vers: *Tu ți-ai strecurat cîntecul în mine*. El sugerează, prin relațiile de context, coordonatele fundamentale ale semnificației tematice, care vor fi dezvoltate ulterior: a) caracterul conflictual al opoziției *tu / eu* sau, în orice caz, rezerva termenului *eu* în raport cu îmbietoarele insistențe ale personajului liric *tu*; b) caracterul contradictoriu al acestei rezerve, oscilația între refuzul categoric și acceptare, avînd în vedere atributele semantice ale complementului direct *cîntec*.

Primul vers al strofei a treia, *Și poate că nu ar fi fost nimic*, oferă anticipativ sugestia tulburării echilibrului psihic, relatată metaforic în strofa următoare:

> Cu tunetul se prăbușiră și norii
> În încăperea universului închis.
> Vijelia aduse cocorii,
> Albinele, frunzele ... Mi-s
> Șubrede bîrnele, ca foile florii.

Procedeul sugestiei ar putea fi considerat și din punct de vedere al rolului său în compoziția poemului datorită alternării sugestiei cu explicitarea ei, a implicitului cu explicitul, în grupurile de strofe I—II și III—IV.

*

Analiza efectuată pînă acum permite rezumarea cîtorva concluzii teoretice:

(1) Relația dintre deschidere și structură este mediată de matricea tematică.

(2) Matricea tematică, înțeleasă ca o chintesență a ideației, impune atît unghiul de „deschidere" al semnificațiilor posibile, cît și domeniul de selectare a procedeelor stilistice.

Scanned with OKEN Scanner

(3) Structura poemului poate fi descrisă prin modul de relaţionare a planului conţinutului şi a celui al formei la o unitate fundamentală unică şi supraordonatoare, matricea tematică.

(4) Semnificaţia unei opere nu reprezintă „o serie virtual *infinită* de lecturi posibile"[8] (s.n.), ci una limitată, în primul rînd, prin gradul de „deschidere" oferit de matricea tematică.

(5) Considerat în orizontul larg al literaturii, conceptul de matrice tematică conduce la posibilitatea abordării comparative a unor opere a căror apropiere nu a fost încă semnalată. *Morgenstimmung* s-ar putea încadra în familia *Luceafărului* şi a baladei barbiliene despre *Riga Crypto şi lapona Enigel*.

RADU MICHĂESCU

(LR, XIX, 1970, nr. 5, p. 453—460)

[8] Umberto Eco, *op. cit.*, p. 46.

Scanned with OKEN Scanner

TUDOR ARGHEZI, *MORGENSTIMMUNG* SAU POEMUL ÎNTOARCERII CĂTRE LUME

Orice poem care cuprinde un simbol permite mai multe interpretări. De obicei, ele se aseamănă din cauză că ambiguităţile poetice sînt în aşa fel orientate, încît incită pe cititor să ducă mai departe — pe seama lui — universul de imagini, de idei şi de sentimente în direcţia sugerată de operă. Nemaifiind însă supuse controlului semantic recursiv al textului, asocierile ulterioare pot să se îndepărteze de punctul de plecare. Un asemenea risc există şi în cazul poeziei lui T. Arghezi *Morgenstimmung*, despre care se spune că exprimă ideea erotică a contopirii principiului masculin cu cel feminin [1].

Morgenstimmung ni se pare însă că este poemul chemării la viaţă, al întoarcerii poetului din claustrare în lume.

Chemarea o rosteşte un „Tu". Poetul şi acest „Tu" sînt, la început, pe poziţii şi din lumi diferite:

Tu		*Eu, poetul*
Ţi-ai strecurat cîntecul în mine,	*cînd*	*Fereastra sufletului* [meu,
		care era] *zăvorîtă bine*
Într-o dup-amiază		*Se deschisese-n vînt,*
Fără să ştiu că te aud cîntînd.		

„Tu" reprezintă foarte probabil o fiinţă feminină, al cărei cîntec, nebăgat în seamă, dar răsunînd ca o *lavandă sonoră*, se strecoară „într-o dup-amiază" prin fereastra sufletului deschisă în bătaia vîntului şi cuprinde totul:

Cîntecul tău a umplut clădirea toată,
Sertarele, cutiile, covoarele,
Ca o lavandă sonoră. Iată,
Au sărit zăvoarele
Şi mînăstirea mi-a rămas descuiată.

Surprins, poetul se lasă cercetat de gingăşie, de un deget mic, intrat să-i *sape* în suflet şi să pipăie mierlele de pe clapele unui pian simbolic:

Şi poate că nu ar fi fost nimic
Dacă nu intra să sape,
Cu cîntecul, şi degetul tău cel mic,
Care pipăia mierlele pe clape —
Şi-ntreaga ta făptură aproape.

Efectul este o dezlănţuire de vitalitate într-o strofă, a patra, în care toţi termenii cu sens sînt simbolici: t u n e t u l este explozia lăuntrică, n o r i i care se prăbuşesc sînt ultimele reţineri din „încăperea univer-

[1] Vezi, în această privinţă, Şerban Cioculescu, *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, Bucureşti, 1946, p. 123, şi Radu Michăescu, *Deschidere şi structură în „Morgenstimmung"*, în LR, XIX, 1970, nr. 5, p. 453, şi în volumul de faţă, p. 40.

Scanned with OKEN Scanner

sului închis", răvăşit de vijelie, incapabil de a rezista la zborul c o c o r i l o r, a l b i n e l o r, simbol al trudei generale din natură, la f r u n z e, simbol al vegetaţiei pline de forţă :

Cu tunetul se prăbuşiră şi norii
În încăperea universului închis.
Vijelia aduse cocorii,
Albinele, frunzele ... Mi-s
Şubrede bîrnele, ca foile florii.

Personajul feminin bănuit cedează locul în această strofă vieţii complexe şi tumultuoase, care asaltează cu noi aliaţi — cocori, albine, frunze — rezistenţele izolării voite. Bîrnele care-o sprijineau se şubrezesc, dar nu oricum, ci „ca foile florii", semn că sufletul este pătruns de universul vegetal.

Dialogul întrerupt de vijelie se reia în ultima strofă :

De ce-ai cîntat? De ce te-am auzit?
Tu te-ai dumicat cu mine vaporos —
Nedespărţit — în bolţi.
Eu veneam de sus, tu veneai de jos.
Tu soseai din vieţi, eu veneam din morţi

Este o încheiere care subliniază contopirea v a p o r o a s ă într-un tot a două fiinţe din lumi diferite : una de sus, dar *din morţi*, cealaltă de jos, dar *din vieţi*. Chiasmul ultimelor două versuri exprimă, poate, şi el ideea acestei încrucişări şi contopiri. Ea este reprezentată grafic mai jos prin schema silabică a celor două versuri în discuţie, cu părţile care interesează reproduse prin înseşi cuvintele poetului :

Eu veneam de sus — — — — —
— — — — — eu veneam din morţi
— — — — — tu veneai de jos
Tu soseai din vieţi — — — — —

căci ar fi curios ca repetiţia lui *veneam* să nu aibă rostul de a insista asupra acestei idei.

Datorită strofei finale, interpretarea se reduce la întrebarea : asupra cărui fapt se insistă, asupra contopirii erotice a unei fiinţe feminine cu una masculină sau asupra contopirii simbolice dintre fiinţa feminină venind din vieţi şi poetul care venea de sus, dar dintr-o izolare sinonimă cu un lăcaş al morţilor? Împotriva soluţiei erotice presupuse de prima parte a întrebării se ridică în interiorul strofei înseşi versul al doilea şi al treilea, în special adverbul *vaporos* şi circumstanţa *în bolţi*.

Dumicarea v a p o r o a s ă în bolţi este cu atît mai semnificativă, cu cît, în întreaga desfăşurare a poemului, fiinţei feminine de la care presupunem că porneşte cîntecul-chemare la viaţă nu i s-a atribuit decît un minimum de caracteristici fizice. Imaginea ei este intenţionat numai sugerată, ca şi cum precizările ar trebui evitate, dovadă, după părerea noastră, că nu în direcţia erotică se plasează renunţarea poetului la claustrare, ci în aceea a chemării către formele sensibile, vizibile, viabile şi viguroase ale lumii. Poemul este recunoaşterea forţei irezistibile a naturii şi şi a necesităţii vieţuirii complete printre cei vii. De aceea, cînd, ieşind din cealaltă lume, a izolării, poetul revine la aspectele concrete ale vieţii,

Scanned with OKEN Scanner

el le înalță — ca poet — împreună cu sine însuși și cu femeia care i-a trezit dorința de viață — *nedespărțit — în bolți.*

Dacă *în bolți* trimite, cum credem, la sferele inspirației și dacă poetul *vine* (nu c o b o a r ă !) la chemarea celor *din vieți*, atunci se pare că sensul poetic al contopirii este înnobilarea concretului prin dumicarea lui vaporoasă cu inspirația „în bolți", dincolo de întîlnirea cu dragostea senzuală.

Cele două argumente : menținerea ființei feminine într-o ambiguitate constantă cu natura și cîntecul, de pe o parte, înălțarea în bolți, pe de alta, ne fac să credem că în *Morgenstimmung* dominanta o constituie ideea că sensibilitatea poetului nu se poate izola decît temporar de lumea reală, dar că, întorcîndu-se la ea, el o înnobilează prin poezie.

Însuși titlul poemului ne dă cheia, căci *Morgenstimmung* ar putea fi tradus prin „starea de spirit a omului în faptul dimineții, la început de zi", aluzie la înnoire, cu atît mai clară, cu cît chemarea răsunase „într-o dup-amiază".

I. COTEANU

(SCL, XXVI, 1975, nr. 5, p. 482—484)

Scanned with OKEN Scanner

TUDOR ARGHEZI, *DACICA*

Mă uit la tine, şubred vas de lut.
Trei mii de ani ai încăput.
Veci de vecii, pe care le înfrunţi,
S-au adunat în golul tău, mărunţi,
Şi fiecare vîrstă din vecie,
Lăsînd un fir de praf drept mărturie
L-a pus tihnit în ciobul păstrător.
Clipa trăieşte, veacurile mor.

Tu, plin de taine şi ştirbit în gură,
Ai stat ascuns adînc în arătură.
Nici oasele nu i s-au pomenit
Ale aceluia ce-n zmalţ te-a-ncremenit
Şi, frămîntînd, ţi-a dat obîrşii noi.
N-a mai rămas măcar din el gunoi.
Tot un pămînt, la fel de bun, la fel
de prost :
Tu eşti aici. El parcă nici n-a fost.

Dar înmuiată-n singe şi sudoare,
Unghia lui ţi-a pus un zbenghi de
floare
Şi, ocolindu-ţi coapsa cu subţire
Chenar, i-a dat noroiului simţire.

Tu poţi să fii, el poate să nu fie,
Zgîriitura-i teafără şi vie.
Nu eşti al singurului Dumnezeu,
Ca luna, ca o stea, ca o pustie,
Eşti şi al semenului meu.
Briul tău viu, cînd mîinile-au murit,
Dă biruinţă gîngaşului pipăit.

Olarul drept pe palma lui te-a pus
Şi-ai scos răspuns, la deget, în auz.
Fragedul sunet, dulce, lin,
E-ntreg şi nou ca la-nceput, şi plin.

Urciorule de vis şi de pămînt,
El ţi-a dat glas. Eu îţi voi da cuvînt.

De la întîia privire, poezia aşază în faţa cititorului trăsătura ei cea mai evidentă : aspectul de dialog, instaurat de poet cu vasul de lut, dialog de fapt aparent, pentru ca numai unul dintre parteneri e actualizat în rostire, celălalt, vasul, care se lasă contemplat, fiind un virtual „primitor". Deşi fără „cuvînt", vasul poate astfel deveni, datorită bogatei sale prezenţe în text, personajul principal al întregii poezii.

Poezia oferă un înveliş prozodic de o mare simplitate. Ritmul, în esenţa sa iambic, nu prezintă de-a lungul versurilor variaţii notabile. Rima, de asemenea, este (cu o excepţie, în strofa a IV-a) împerecheată, adică iarăşi foarte simplă, ca în multe dintre poeziile de maturitate ale lui Arghezi. Aşezarea în strofe, debutînd cu două octete, suferă însă pe parcurs modificări, cerute de supunerea faţă de ideea poetică, a cărei dezvoltare depăşeşte uneori marginile convenţionale ale unei împărţiri în versuri sau strofe.

În cele ce urmează, vom fi în permanenţă interesaţi de punerea în evidenţă a relaţiilor specifice dintre sensul general al poeziei şi nivelul expresiei verbale, plecînd de la ideea că ambele reprezintă componente fundamentale ale fiinţei poeziei, prezente întotdeauna simultan şi într-o indisolubilă legătură reciprocă.

Dacica poate servi drept o bună ilustrare a poeticii argheziene în general. Ea adună la un loc teme şi idei poetice dragi autorului, risipite în întreaga sa creaţie. Dincolo însă de acest nivel general, despre care va fi vorba mai departe, semnificativă este în poezie chiar tehnica folosirii cuvîntului, teren pe care Arghezi, mare meşteşugar al versului, s-a

Scanned with OKEN Scanner

simţit întotdeauna în largul său. Se lasă deslușită în poezia sa, ca unul dintre mecanismele specifice versului arghezian, o adevărată r e t o r i c ă a s u r p r i z e i, realizată la diferite niveluri ale textului poetic.

Aceasta începe, mai discret, să funcţioneze încă de la nivelul formelor gramaticale și al așezărilor lor într-o anumită ordine. Pluralul mai puţin obișnuit *veci* (v. 3) provine de la singularul *veac*, analizat însă, ca în limba veche, drept un substantiv masculin (de remarcat apariţia, în v. 8, și a pluralului actual, *veacuri*). *Trei mii de ani ai încăput* siluiește regimul obișnuit intranzitiv al verbului, acordîndu-i un complement direct, după cum verbului *frămîntînd* îi este refuzat de data aceasta complementul direct, la care de obicei are dreptul.

Foarte evidentă este preferinţa poetului pentru folosirea unor adjective ori gerunzii cu valoare de nume predicative, dar mai ales de elemente predicative suplimentare, adică de cuvinte reputate ca ambigue, suportînd o dublă subordonare, verbală și nominală, sporind în acest chip numărul conotaţiilor oferite de text; așa sînt *mărunţi* (v. 4), *lăsînd* (v. 6), *ascuns* (v. 10), *frămîntînd* (v. 13), *înmuiat* (v. 17), *ocolind* (v. 19), *plin* (v. 31). Mai mult decît atît, unele dintre acestea intervin împotriva topicii normale și, atunci cînd fraza, și o dată cu ea ideeea poetică, părea că s-a terminat, în loc de punct, poetul așază o virgulă, adăugînd încă un determinant, a cărui apariţie devine astfel surprinzătoare: informaţia purtată de el e în acest chip o dată mai mult subliniată: „Veci de vecii, pe care le înfrunţi, / S-au adunat în golul tău, *mărunţi*"; sau „Fragedul sunet, dulce, lin, / E-ntreg și nou ca la-nceput, *și plin*".

Surpriza realizată printr-o modificare de topică nu disprețuiește însă nici procedeele comune, cum ar fi inversiunea (faţă de norma obișnuită) adjectiv + substantiv *(șubred vas, subţire chenar, gingașul pipăit, fragedul sunet)* sau plasarea în atenţie a unor cuvinte, din nou prin întrebuinţarea unei ordini modificate: „*Nici oasele* nu i s-au pomenit / Ale acelnia ce-n zmalţ te-a-ncremenit"; „N-a mai rămas *măcar* din el gunoi".

La nivelul sintaxei frazei, este specific arghezian intercalarea circumstanţialei între părţile componente ale propoziţiei regente. Avantajul este al menţinerii unităţii frazei, care poate astfel să circumscrie mai bine ideea. În plus, subordonata se înșurubează parcă în carnea frazei, crescînd în acest fel densitatea de legături intratextuale: „Veci de vecii, *pe care le înfrunţi*, / S-au adunat în golul tău, mărunţi"; „Și fiecare vîrstă din vecie, / *Lăsînd un fir de praf drept mărturie* / L-a pus tihnit în ciobul păstrător". Strofa a III-a oferă în special aici o construcţie simetrică: cele două distihuri, legate între ele în raport de coordonare, primesc fiecare înăuntrul său cîte o asemenea determinare circumstanţială, prima centrîndu-se în jurul unui adjectiv, cea de-a doua în jurul unui gerunziu, ambele cu valoare de elemente predicative suplimentare:

Dar, *înmuiată-n sînge și sudoare*,
Unghia lui ţi-a pus un zbenghi de floare
Și, *ocolindu-ţi coapsa cu subţire*
Chenar, i-a dat noroiului simţire.

Simetria relevabilă aici nu e însă accidentală. Arghezi e un poet al construcţiilor verbale ordonate, și tocmai de aceea poate avea efect în poezia sa elementul surpriză, care dezorganizează liniile de ordine inițială. De altfel, acest element surpriză se folosește de o tehnică la fel de

Scanned with OKEN Scanner

bine pusă la punct ca și cea care susținuse intiia ordine; cuvintele sînt meșteșugit „potrivite" și într-un caz, și în celălalt.

Astfel, maniera dominantă în *Dacica*, prin care sînt legate între ele elementele constitutive, este coordonarea părților luate două cîte două, realizată fie prin juxtapunere, fie cu ajutorul conjuncției *și*. Această structură binară sprijină de altfel numeroasele antiteze pe care le propune textul în planul sensurilor celor mai generale. Cuprinsă de obicei într-un singur vers, ceea ce consolidează legătura celor doi membri, această construcție dublă este vizibilă atît la nivelul propoziției, cît și la cel al frazei: *Tu, plin de taine* și *știrbit în gură, Zgîriitura-i teafără* și *vie, înmuiată-n sînge* și *sudoare, Tot un pămînt la fel de bun, la fel de prost, Urciorule de vis* și *de pămînt;* apoi: *Clipa trăiește, veacurile mor, Tu ești aici. El parcă nici n-a fost, Tu poți să fii, el poate să nu fie, El ți-a dat glas. Eu îți voi da cuvînt;* sau, depășind limita unui vers: *Veci de vecii ... s-au adunat* / Și *fiecare vîrstă ...* / *L-a pus tihnit ...*, *... în zmalț te-a-ncremenit* / Și, *frămîntînd, ți-a dat obîrșii noi, Olarul drept pe palma lui te-a pus* / Și-*ai scos răspuns, la deget, în auz.*

Abaterea de la norma aceasta a „dublului" o reprezintă apariția în poezie a cîtorva „triplete" de determinanți. Așa se întîmplă în versurile 30—31: „*Fragedul* sunet, *dulce, lin,* / *E-ntreg* și *nou* ca la-nceput, și *plin*", sau în versul 24, în întregimea sa o triplă comparație: *Ca luna, ca o stea, ca o pustie.*

La nivelul distribuției versurilor și al relației cu ideea conținută, biruitoare sînt tot distihurile, întărite în această izbîndă și de puterea unificatoare a rimei împerecheate. Apar însă și aici triade, cum ar fi cele compuse de versurile 5—6—7, 11—12—13 și, mai ales, 23—24—25. Ultima tulbură unitatea întregii strofe, alternînd și ordinea de apariție a rimei, dereglare care-și află un corespondent adecvat în planul semnificațiilor prin importanța comparației întreprinse între „singurul Dumnezeu" și „semenul meu", olarul.

În opoziție cu aceste combinații de versuri, se detașează versurile unice, de tipul 8, 16, 33, în finaluri de strofe, sau 1, 2, 14, 15, versuri care îmbracă de obicei un aspect conclusiv și sentențios.

Însă cel mai evident se manifestă elementul surpriză la nivelul calității lexicului folosit. Sînt numeroase cuvintele așa-zise nepoetice, în orice caz mai puțin așteptate în poezie, pe care Arghezi s-a străduit în mod programatic să le atragă în sfera acesteia („Din mucegaiuri, bube și noroi, / / Iscat-am frumuseți și prețuri noi" — *Testament*); așa sînt: *ciob, știrbit, șubred, sînge și sudoare, zbenghi, noroi, zgîriitură, obîrșie* ș.a. Această predilecție pentru cuvintele dure, violent materiale, care surprind și uneori șochează cititorul obișnuit cu alte norme poetice, ține de trăsătura mai generală, de la început observată în poezia lui Arghezi, de a face material abstractul, de a încerca „să pipăie" ideea. Miracolul genezei, de exemplu, este tradus în chip material prin puterea mîinii olarului de a da „noroiului simțire". Simboluri ale creației „singurului Dumnezeu", *luna, o stea, o pustie* fac să crească din înfățișarea lor banală și familiară, de exemple date între altele posibile, ideea de imensitate a lumii și de putere a creației, strîngînd într-un cuvînt distanța dintre sensurile extreme. Metafora principală a poeziei, vasul de lut, aliază cel mai complet în sine cele două planuri: al materiei informe, perisabile, din care vasul a răsărit, și al formei frumoase, ideale, pe care acesta a dobîndit-o și care înfruntă timpul. Această determinare dublă, în perechi de termeni antitetici, constituie

Scanned with OKEN Scanner

axa pe care creşte construcţia poeziei. Vasul este *plin de taine*, dar şi *ştirbit în gură*, el e *şubred vas de lut*, însă în el încap *trei mii de ani*, *ciobul păstrător* adună cu migală, înfruntîndu-le, *veci de vecii*.

Am numit, o dată cu acest exemplu, şi un procedeu fundamental de organizare a întregii poezii: a n t i t e z a. Prezentă peste tot, ea devine suportul aşa-zis tehnic pe care se dezvoltă s e m n i f i c a ţ i i l e g e n e r a l e ale poeziei. O vom putea deci revela pe parcursul analizei acestora.

Strofa I debutează cu un vers definitor pentru întreaga poezie: „Mă uit la tine, şubred vas de lut". Primul emistih anunţă a c t u l contemplării, implicîndu-l totodată şi pe contemplator *(mă uit)*, al doilea defineşte printr-o apoziţie o b i e c t u l contemplării: vasul de lut. Întreaga strofă stă în continuare sub semnul unei relaţii subliniat antitetice între acest „şubred ciob" şi timpul pe care el îl *înfruntă*, îl *încape*, îl *păstrează*. Abstracţiunea prezentă în ideea de timp este rezolvată, ca întotdeauna la Arghezi, printr-un substitut material, concret, chiar uşor bagatelizat: *véci de vecii*, sintagmă ce vrea să exprime imensitatea timpului trecut; aceştia se însoţesc cu adjectivul *mărunţi*, fiind reduşi la dimensiunea vasului, care îi poate astfel cuprinde în *goeul* său. *Ciobul păstrător* adună în sine *fiecare vîrstă din vecie*, devenită pentru această ocazie *fir de praf*. (De amintit, pentru accentuarea distanţei dintre abstracţie şi imaginea ei poetică, şi versurile unuia dintre psalmi: „Păretele-i veacul pătrat / Şi treapta e veacul în lat / Şi scara e toată vecia", iar *clipa* în care întreaga lucrare a omului se năruie devine „musca mută a timpului rupt".) Din punct de vedere verbal, timpul apare în această strofă în două ipostaze: sub forma unui plural accentuat *(veci de vecii*, *trei mii de ani)*, opus singularului *vas*, exprimînd adică o cantitate acumulată, dar şi sub forma unei substanţe care se adună, deci în mişcare, ilustrînd procesul prin înfăţişarea singulară a f i e c ă r e i v î r s t e d i n v e c i e (adică vîrstele care, însumîndu-se, compun veşnicia), care depune peste celelalte firul ei de praf. Vasul devine astfel o c l e p s i d r ă. Dar spre deosebire de adevărata clepsidră, care e un vas ce măsoară trecerea unui timp finit (limită admisă în însăşi ideea de măsurare), vasul lui Arghezi este o clepsidră n e î n t o a r s ă, ce ar putea astfel cuprinde în sine veşnicia. Căci, plecînd dintr-un timp omenesc (e doar un vas făcut de mîna omului!), el tinde să-l anuleze, depăşindu-l ca măsură umană, îndreptîndu-se spre eternitate. Ultimul vers al strofei („Clipa trăieşte, veacurile mor") întăreşte sentenţios ideea de trecere, în care, paradoxal, viaţa se află de partea efemerei clipe, veşnic reînnoite.

A doua strofă prelungeşte prin primele sale două versuri ideea celei anterioare. Dar, începînd cu versul 11, este introdus în scenă „autorul" vasului. Olarul apare însă pentru a fi negat, şi aceasta chiar cu oarecare violenţă: „Nici oasele nu i s-au pomenit ...", „N-a mai rămas măcar din el gunoi. / Tot un pămînt, la fel de bun, la fel de prost".

Această strofă aduce, aşadar, cu ea a doua relaţie importantă, construită tot antitetic, a poeziei: cea dintre vas şi creatorul său. Vine astfel de la sine vorba despre geneza vasului, fixată aici prin trei verbe: *în zmalţ te-a-ncremenit*, aşezînd adică vasul în forma definitivă în care acesta a cutezat apoi să înfrunte timpul, *frămîntînd*, verb al trudei creaţiei, presupunînd ca obiect al acestei acţiuni lutul, acesta din urmă putînd fi astfel pus în relaţie cu *ţi-a dat obîrşii noi*, locuţiune verbală ce luminează acum de-a dreptul ideea de naştere, sau mai bine-zis de renaştere, fiindcă

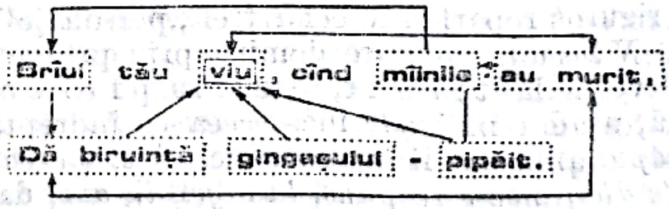
Scanned with OKEN Scanner

lutul, născut o dată prin puterea „singurului Dumnezeu" (v. 23), „ca luna, ca o stea, ca o pustie", primește acum *obîrșii noi* trecînd în chip de vas în lumea formelor durabile.

Strofa se încheie printr-un nou vers concluziv, construit simetric și antitetic. El reafirmă perenitatea vasului, care, venind din trecut („Ai stat ascuns adînc în arătură"), se oferă contemplației și astăzi: *Tu ești aici*, opus părintelui său, care *parcă nici n-a fost*. Antiteza aceasta pare a umili condiția umană, zdrobind pe om sub acele vecii pe care singur vasul cutează să le înfrunte, încăpîndu-le.

Victoria materiei neînsufletite e însă numai aparentă. Pentru că ea a fost făcută posibilă doar prin miracolul genezei provocate de om. Strofa a treia, precum și cele ce-i urmează, pînă la sfîrșit, stau sub semnul lui *dar*. Geneza, reluată aici, este cuprinsă în metafore ce o amplifică și o nuanțează. Versul 10 alege ca simbol al instrumentului creator *unghia*, imagine care, sprijinită de revenirile din v. 18 („cînd *mîinile*-au murit") și 28 („Olarul drept pe *palma* lui te-a pus"), ca și de mai sus amintitul verb *frămîntînd*, atestă una dintre vechile și statornicele uimiri ale poetului: în fața minunii mîinii (de comparat cu poeziile dedicate mîinii din ciclul *Cîntare omului*). Are loc în strofa aceasta trecerea materiei crude și amorfe în frumusețe și viață: din *sînge* și *sudoare*, punînd *un zbenghi de floare*, mîna *dă noroiului simțire*.

Viziunea poetică a genezei, obsesiv repetată în întreaga creație arghezian ă („Din mucegaiuri ..." și, tot în *Testament*: „Am luat *cenușa* morților din vatră/Și am făcut-o Dumnezeu de *piatră*" (s.n.), realizînd saltul între extreme, de la materia informă la cea dură), domină și strofa a patra, atingînd aici un fel de moment culminant. Plasarea „semenului meu" lîngă Dumnezeu și refuzul de a-l considera pe acesta din urmă „singurul" făcător de lume constituie supremul elogiu adus creatorului om. După ce a început cu un vers ce părea să reia versul 16 („Tu ești aici. El parcă nici n-a fost"), strofa presupune din nou un *dar* adversativ (ca și cel din versul 17) pentru a spune că, deși „el [= olarul] poate să nu fie, / Zgîriitura-i teafără și vie". Confruntarea dintre moarte și viață dă de această dată cîștig de cauză vieții. Versurile 26—27 rezumă ideea cu același ton sentențios ca și celelalte finaluri de strofă, instaurînd între elementele verbale care le compun relații ce vin să le întărească imaginea supunerii morții de către viață:



Subordonata ce poartă în ea imaginea morții mîinilor („cînd mîinile-au murit") este cuprinsă și „biruită" înăuntrul întregii fraze, la fel cum brîul *viu* al vasului prelungește în eternitate atingerea delicată („gingașul pipăit"), însă efemeră, a acelor mîini, făcîndu-le să biruie, prin creația lor, timpul. Ideea, ce vine de departe, repune chestiunea fundamentală a relației dintre creator și creația sa, chemînd în mod necesar în memorie analogia cu legenda meșterului Manole. Nevoia de sacrificiu, de trecere a vieții din creator în creația sa pentru ca aceasta să poată trăi și dura este o temă generală. În plus, Arghezi pare a revela aici consub-

stanţialitatea operei şi a creatorului ei : oasele olarului au devenit lut, „pămînt la fel de bun, la fel de prost" ; din lut e făcut însă şi vasul, care preia astfel înăuntrul existenţei sale durabile pe cea efemeră a părintelui său. Opoziţia, foarte importantă (poate cea mai importantă a întregii poezii), obligă autorul la reluări şi insistenţe („Tu eşti aici. El parcă nici n-a fost", „Tu poţi să fii, el poate să nu fie"), pînă la cea, diferită însă ca nuanţă, din versul final al poeziei.

Însă vasul nu durează numai prin forma sa. Strofa a cincea mută accentul de pe imaginea plastică, vizuală, susţinută pînă acum în toate strofele *(ciob, ştirbit în gură, zmalţ, zbenghi de floare, coapsă, subţire chenar, zgîrietură, brîu)*, pe cea sonoră. O dată vasul terminat, olarul îi ascultă, asemenea unei fiinţe, *glasul*. Strofa a cincea posedă din belşug elemente auditive, sprijinind prin ele noutatea ideii de a face vasul să cînte : *răspuns, sunet, auz* (care face astfel pereche cu *pipăit* din strofa anterioară). *Sunetul* vasului are două serii de determinanţi. Prima *(fraged, dulce, lin)* îi anunţă calităţile ; a doua *(întreg, nou, plin)*, subordonată lui *ca la-nceput*, dă seama de păstrarea nealterată peste timp a primei serii de însuşiri, adică iarăşi de perenitatea operei, pînă aici demonstrată la nivelul formei. Vasul durează, aşadar, şi prin sunetul său, el biruie timpul prin formă şi prin glas.

Este preparată astfel trecerea spre finalul poeziei. Acesta va introduce o ultimă idee nouă, exprimînd-o concis şi neexplicitînd-o, dar prelungind-o, prin poziţia şi prin raportul ei cu notele poetice acumulate pînă acum, dincolo de pragul poeziei (vezi procedeul asemănător folosit în distihul final al poemului *Cel ce gîndeşte singur*, care e, în acelaşi timp, ultimul distih al întregului ciclu *Cîntare omului)*. Este vorba , în primul rînd, de revenirea persoanei I acum, la sfîrşitul poeziei, după ce ea apăruse pentru prima dată în chiar întîiul vers, anunţînd, cum spuneam, actul contemplării. Prin introducerea în scenă a poetului, devine acum posibilă trecerea de la *glas* la *cuvînt*, de la *fragedul sunet, dulce, lin*, dar indistinct, la rostirea în *cuvînt*. Aşadar, vasul devine o fiinţă întreagă abia prin preluarea lui de către poet, care „îi va da cuvînt", prelungind arta formelor într-o altă artă, a cuvîntului : poezia, al cărei timp nu ne mai e cunoscut, fiindcă nu e cel trecut şi nu poate fi decît bănuit în viitorul sugerat al ultimului emistih.

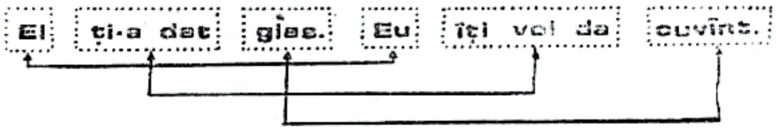
De altfel, cercetînd distribuţia timpurilor verbale în poezie, constatăm că ele sînt riguros repartizate celor trei „personaje" lirice prezente în textul poetic. Vasul, cel care domină prin prezenţa sa anunţată (v. 1) poezia, are verbe la trecut, dar şi la prezent, întrucît el *a fost*, dar durează, aşadar mai *este* încă, ceea ce îndreptăţeşte invocaţia iniţială. El *a încăput* anii, dar îi *înfruntă* încă, *a stat ascuns adînc în arătură*, dar mai *este aici, a scos răspuns, la deget, în auz*, dar sunetul său şi acum *e-ntreg şi nou ca la-nceput , şi plin*. Vasul e mereu caracterizat antitetic, aşa cum s-a văzut. Personificarea lui se face prin investirea cu calitatea de interlocutor şi prin atributele „vieţii", primite la tot pasul. Determinărilor *şubred vas de lut* (strofa I) şi *plin de taine şi ştirbit în gură* (strofa a II-a) le răspunde adresarea conclusivă din final : *Uroiorule de vis şi de pămînt*, subliniind cele două planuri : cel al originii umile, din care acesta se ridică spre celălalt plan, ideal, al biruinţei asupra timpului, al tradiţiei, al perenităţii artei. Vasul devine astfel o sinteză, împăcînd extremele ; golul său conţine timpul, aşezînd împreună vecia şi un ciob de lut, punînd

Scanned with OKEN Scanner

taina și visul lîngă fostul noroi. Între cei doi creatori, olarul și poetul, vasul devine un personaj, exprimîndu-le acestora menirea și ajutîndu-i să dureze prin creație peste timp.

O l a r u l, al doilea erou liric al poeziei, nu are drept decît la timpul trecut al verbelor sale. El *a dat obîrșii noi* vasului, unghia lui *a pus un zbenghi de floare* și *i-a dat noroiului simțire*, în fine, el *a dat glas* vasului; dar el *parcă nici n-a fost*. Cu toate acestea, umilința e aparentă. Mîinile sale biruie prin urma lăsată în lut, glasul vasului său e și acum *ca la-nceput*. Pus alături de demiurg, olarul este și el întemeietor *(obîrșii noi)* de lume și de viață *(brîul tău viu, zgîriitura-i teafără și vie)*.

P o e t u l e cel mai puțin reprezentat în textul poeziei, însă prezența sa, hotărîtoare, știe să beneficieze de cîștigurile acumulate de celelalte personaje. El deschide scena, anunțîndu-se printr-un verb definitor *(Mă uit la tine)* și o închide printr-o promisiune *(Eu îți voi da cuvînt)*. Singura reapariție în text e, deloc întîmplător, legată de acel moment de maxim elogiu care e punerea alături olar-Dumnezeu, moment a cărui importanță subliniată se vede și din dezorganizarea rimei (pînă atunci imperecheată) și din structura sintactică deosebită de norma anunțată a „dublului". Acel „semenul meu" (v. 25) nu e numai o simplă solidaritate omenească, dar și una în planul creației, anunțînd, deocamdată discret, tema ce va cuceri finalul poeziei. De aceea, timpul verbal reprezentativ pentru *poet* este viitorul: *Eu îți voi da cuvînt*. Ultimul vers al poeziei realizează între cele două emistihuri ale sale o simetrie perfectă, care subliniază o dată mai mult diferențele de sens sau de timp verbal:



Legîndu-se de acest joc al timpurilor verbale, titlul poeziei ar sugera astfel o istorie posibilă și măsurabilă, oprindu-se în cel mai îndepărtat timp pe care ni-l cunoaștem: cel dacic. Vasul se încarcă astfel și de o bănuită valență autohtonă, cu toate că nesprijinită direct de text. Dar versul final, prin unicul timp viitor al poeziei, aduce cu sine perspectiva nelimitată a duratei. Nimic nu împiedică vasul să dăinuie mai departe, reînnoindu-și și acum geneza, intrînd adică din f o r m ă în c u v î n t. Deși lasă doar presupusă această credință, poetul afirmă prelungirea peste timp a artei sale. Condiția lui de creator se înrudește cu cea a s e m e n u l u i s ă u, olarul, beneficiind de relația de solidaritate, demonstrată pînă atunci, dintre operă și creatorul ei. El pare însă nu numai să o prelungească, ci să o și depășească în același timp *(glas → cuvînt)* prin sugestia finală.

În acest punct, *urciorul de pămînt* al poetului ne oferă o ultimă valorificare, prin înălțarea creatorului său de la condiția de făuritor de lucruri la aceea de făuritor de lucruri *frumoase*. Arta, vrea să spună poetul prin poziția pe care și-o rezervă în final, este creație în general, dar este și mai mult decît atît. Perenitatea poate fi a lucrului omenesc, dar este cu deosebire a lucrului frumos. Vasul are deja asemenea note atunci cînd poetul îl ia în stăpînire: *zbenghiul de floare, subțirele chenar, zmalțul, brîul viu* și mai apoi *sunetul fraged, duloe, lin*. Însă *cuvîntul* îl va așeza cu adevărat, prin intrarea lui în poezie, în lumea perenă a adevăratei arte. Aceasta, mai

Scanned with OKEN Scanner

mult decît creaţia olarului, îşi va nemuri poetul, ce a fixat-o în cuvînt. Poezia se întoarce astfel la sursele primare ale rostirii sale, fiind, aşa cum se întîmplă adeseori la marii creatori, un discurs despre sine şi despre confruntarea cu propriul destin de-a lungul timpului. Încercînd, în acest caz, să-şi întrezărească faţa în oglinda pe care i-o aşază dinainte o rudă mai săracă, olarul, şi vasul său de lut, poetul o face cu o discreţie superioară, elogiind astfel poate una dintre obîrşiile cele mai îndepărtate ale artei: munca anonimă, folositoare, dar şi frumoasă, a mîinii olarului.

ALEXANDRU TUDORICĂ

(LR, XXV, 1976, nr. 5, p. 491—499)

Scanned with OKEN Scanner

BLOCURI SINTACTICO-SEMANTICE ÎN *DACICA* DE TUDOR ARGHEZI

Poemul lui Tudor Arghezi *Dacica*, analizat de Al. Tudorică (vezi p. 51), se pretează la o excelentă ilustrare a modului în care funcționează blocurile sintactico-semantice. Din acest punct de vedere va fi vorba în rîndurile următoare despre poemul amintit.

În analiza sa, Al. Tudorică distinge în *Dacica* șase părți, distribuite pe baza antitezei, figură caracteristică piesei în discuție. „Prezentă peste tot — cum remarcă autorul studiului — ea [antiteza] devine suportul așa-zis tehnic pe care se dezvoltă semnificațiile generale ale poeziei" (p. 54). Al. Tudorică nu se referă în chip explicit la blocuri sintactico-semantice, dar, după părerea noastră, prima parte a poemului, de la început pînă la versul 10 inclusiv, așa cum a delimitat-o autorul analizei, coincide cu un asemenea bloc, după cum se vede mai jos :

Mă uit la tine, șubred vas de lut.
Trei mii de ani ai încăput.
Veci de vecii, pe care le înfrunți,
S-au adunat în golul tău, mărunți,
Și fiecare vîrstă din vecie,
Lăsînd un fir de praf drept mărturie
L-a pus tihnit în ciobul păstrător.
Clipa trăiește, veacurile mor.
...
Tu, plin de taine și știrbit în gură,
Ai stat ascuns adînc în arătură.

Nu are importanță că versurile 9 și 10 aparțin pentru poet la strofa următoare, alcătuită ea însăși din 8 stihuri, ca și precedenta, ci motivul care a determinat pe autorul studiului să propună *după ele* prima tăietură în text. Acest motiv pare a fi trecerea în continuare la alt „personaj" :

Nici oasele nu i s-au pomenit,
Ale acelui ce-n zmalț te-a-ncremenit
Și, frămîntînd, ți-a dat obîrșii noi.
N-a mai rămas măcar din el gunoi.
Tot un pămînt, la fel de bun, la fel de prost :
Tu ești aici. El parcă nici n-a fost.

Introducerea olarului, căruia „Nici oasele nu i s-au pomenit", în versurile 11—16, poate fi un argument suficient de puternic pentru oprirea primului fragment la versul 10, cum a propus Al. Tudorică, deși nu ar trebui neglijată nici despărțirea poetului, căci amîndouă strofele de cîte 8 versuri sînt încheiate din punctul de vedere al conținutului și simetrice ca organizare. Prima e închisă între „Mă uit la tine, șubred vas de lut" și „Clipa trăiește, veacurile mor". În șubredul vas de lut s-au adunat deci mii de ani, „veci de vecii", și trăiesc în „clipa" „ciobului păstrător". A doua — stabilită de asemenea de poet — începe cu „Tu, plin de taine

și știrbit în gură, (/ Ai stat ascuns în arătură)" și se încheie cu „Tu ești aici. El parcă nici n-a fost" *(el* fiind olarul), deci, din nou, cu o antiteză, dar acum nu între un șubred vas de lut și neîndurătoarea trecere a veacurilor, ci între *tu* (vas de lut) și *el* (cel „ce-n zmalț te-a-nceremenit"). Catrenul care urmează — schimbînd structura strofică de pînă aici sau cel puțin părînd că o schimbă — e totodată descrierea actului creator :

Dar înmuiată-n singe și sudoare,
Unghia lui ți-a pus un zbenghi de floare
Și, ocolindu-ți coapsa cu subțire
Chenar, i-a dat noroiului simțire.

Similitudinea cu gestul creației biblice nu mai are nevoie de sublinieri, strofa fiind și ea „încheiată", de unde și importanța ei ca nucleu al poemului. Nu e deci un accident că mai departe se introduce o strofă nouă (de șapte versuri) :

Tu poți să fii, el poate să nu fie,
Zgîriitura-i teafără și vie.
Nu ești al singurului Dumnezeu,
Ca luna, ca o stea, ca o pustie,
Ești și al semenului meu.
Brîul tău viu, cînd mîinile-au murit,
Dă biruință gîngașului pipăit.

Să notăm în treacăt că și în primele două strofe există din partea poetului intenția unor sublinieri, căci versul al cincilea din fiecare începe cu *și* (versurile 5, 13, vezi și 19, 25, 29), ca și cînd prin el s-ar asocia începutul și sfîrșitul strofei, adică :

Mă uit la tine, șubred vas de lut.
...
Și ...
...
Clipa trăiește, veacurile mor

respectiv :

Tu ...
Ai stat ascuns adînc în arătură.
...
Și...
...
Tu ești aici. El parcă nici n-a fost.

Sfîrșitul poemului, cu o strofă de 4 și alta de 2 versuri, obligă, datorită acestei schimbări, la „concluzii" :

Olarul drept pe palma lui te-a pus
Și-ai scos răspuns, la deget, în auz.
Fragedul sunet, dulce, lin,
E-ntreg și nou ca la-nceput, și plin.

Urciorule de vis și de pămînt,
El ți-a dat glas, Eu îți voi da cuvînt.

Incontestabila simetrie a poeziei *Dacica* ar trebui să ușureze descoperirea blocurilor sintactico-semantice de la prima abordare. Poetul a

Scanned with OKEN Scanner

despărțit însă textul în 6 grupe de versuri, în următoarea succesiune: 8—8—4—7—4—2. Ca să punem însă în lumină unele conexiuni, nu ne este interzis ca, la posibilitățile arătate mai înainte, să adăugăm încă una, asociind, de exemplu, primele și ultimele două versuri, iar între ele să introducem versurile 28 și 29 ca indicatoare ale celuilalt personaj existent în mod explicit în text (olarul):

Mă uit la tine, șubred vas de lut.
Trei mii de ani ai încăput.
. . . . . .
Olarul drept pe palma lui te-a pus
Și-ai scos răspuns, la deget, în auz.
. . . . . .
Urciorule de vis și de pământ,
El ți-a dat glas. Eu îți voi da cuvînt.

Punctele de articulație sînt clare: eternitatea vasului de lut, fragilitatea materialului (lut și noroi), caracterul trecător al ființei umane care a dat formă eternă și artistică noroiului și lutului, posibilitatea continuării în alt plan a operei artistice: „El ți-a dat glas. Eu îți voi da cuvînt". Cei doi creatori, unul dispărut, anonim, pierdut în uitare, celălalt declarîndu-i-se urmaș, se întîlnesc prin operă în clipa care trăiește și veacurile care mor.

Opera, timpul și creatorii sînt pivoții, axele care asigură edificiul. În ele se concentrează funcția dominantă, celelalte pasaje nefăcînd decît oficiul de a le pune în valoare. Iată de ce propunem ca blocurile sintactico-semantice din *Dacioa* să fie așezate în două șiruri. Unul este format din primele două strofe și a patra, în forma dată de poet, adică, după numărul de versuri: 8—8—7, a doua, din strofa a treia, a cincea și a șasea, potrivit cu același criteriu, adică: 4—4—2. Fiecare șir are cîte trei blocuri sintactico-semantice. Legătura dintre ele este „tu", semnificatul general al operei și totodată substitutul ei gramatical care asociază pe *el* și pe *eu*.

Avem deci:

Mă uit la tine, șubred vas de lut.
Trei mii de ani ai încăput.
Veci de vecii, pe care le înfrunți,
S-au adunat în golul tău, mărunți,
Și fiecare virstă din vecie,
Lăsînd un fir de praf drept mărturie
L-a pus tihnit în ciobul păstrător.
Clipa trăiește, veacurile mor.

Tu, plin de taine și știrbit în gură,
Ai stat ascuns adînc în arătură.
Nici oasele nu i s-au pomenit
Ale aceluia ce-n zmalț te-a-ncremenit
Și, frămîntînd, ți-a dat obîrșii noi.
N-a mai rămas măcar din el gunoi.
Tot un pămînt la fel de bun, la fel de prost:
Tu ești aici. El parcă nici n-a fost.

Dar înmuiată-n sînge și sudoare,
Unghia lui ți-a pus un zbenghi de floare
Și, ocolindu-ți coapsa cu subțire
Chenar, i-a dat noroiului simțire.

Tu poți să fii, el poate să-nu fie,
Zgîriitura-i teafără și vie.
Nu ești al singurului Dumnezeu,
Ca luna, ca o stea, ca o pustie,
Ești și al semenului meu.
Brîul tău viu, cînd mîinile-au murit,
Dă biruință gingașului pipăit.

Olarul drept pe palma lui te-a pus
Și-ai scos răspuns, la deget, în auz.
Fragedul sunet, dulce, lin,
E-ntreg și nou ca la-nceput, și plin.

Urciorule de vis și de pămînt,
El ți-a dat glas. Eu îți voi da cuvînt.

Se vede bine că strofa a patra răspunde primelor două, și a cincea răspunde strofei a treia. Unele versuri par că se cheamă ca în ecou, de exemplu versul 16 cu 21, 26 și 27, versul 20 cu 26 și 30, versurile 17—20

Scanned with OKEN Scanner

cu 26—31 etc. Cît despre simetriile de construcţie sintactică (versurile 16, 21, 33), ele sînt foarte clare. Se pot compara în acest sens şi versurile 9—11 cu 21 şi 23.

La nivelul următor, toate constatările de pînă aici trebuie fructificate. Vom lua pentru demonstraţie strofa a treia, pe care am caracterizat-o drept bloc semantico-sintactic avînd funcţia de nucleu al poemului. Ea cuprinde specificarea gestului creator, dezvoltînd ideea din strofa dinainte (versurile 11—16), cu deosebire pe al 13-lea *(Şi, frămîntînd, ţi-a dat obîrşii noi)*. În opoziţia *tu — aici, el — acolo* (în neant, în uitare, „într-un pămînt la fel de bun, la fel de prost") se ascunde lupta de scoatere a formei din noroi : zbenghiul de floare, chenarul care, ocolind coapsa urciorului, a dat simţire noroiului — pastă informă. Îmbrăţişarea cu un chenar subţire a coapsei e o manifestare de dragoste aproape senzuală a muncii de prefacere. Ea se ilustrează singură prin grupările nominale : *unghia* lui *înmuiată-n sînge şi sudoare; un zbenghi de floare; subţire chenar*, şi prin simplitatea semantică a verbelor : *ţi-a pus, ocolindu-ţi, a dat...simţire.*

Inversiunile sînt obişnuite, rima însă are semnificaţiile ei, ordonate în raport cu gestul amintit, căci *sudoare* e în rimă cu *floare*, *subţire* cu *simţire*. Prima readuce în minte antitezele, cealaltă le topeşte în rezultatul creaţiei.

De aici înainte, analiza se poate specializa, cercetînd efectele particulare ale inversiunilor sintactice, cuprinderea întregului lucrător în *unghia* lui, mîngîierea *subţire* a chenarului etc., se poate opri la preferinţa poetului pentru *ocoli*, faţă de alte posibile sinonime, la *noroi*, pentru lutul frămîntat şi udat cu apă în cursul modelării vasului, pentru *coapsă* ca termen de indicare a rotunjimii urciorului ş.a.m.d.

O bună ilustrare, făcută cu ajutorul unui grafic, ne-o oferă în privinţa aceasta Al. Tudorică în articolul citat (la p. 55). E vorba de corelaţiile propuse de autor pentru versurile 26 şi 27.

Am înfăţişat aici o modalitate simplă de analiză, întemeiată, după cum s-a văzut, pe ideea că textul subordonează la funcţia dominantă, direct sau indirect, tot materialul de limbă concretă la care recurge. Dacă nu luăm în consideraţie acest principiu, ci apelăm la altul, de exemplu la tratarea textului ca un dat al limbii, fără să ne preocupe destinaţia lui, trebuie să procedăm altfel. În acest caz, apar două posibilităţi : să urmărim întîi ierarhia pe funcţii a materialului, pentru ca, după ce am stabilit-o, să continuăm în felul în care am făcut-o aici, sau — a doua posibilitate — să luăm textul ca un concentrat de limbă şi să-i determinăm „gramatica", fie în sensul tradiţional, fie într-un sistem formalizat. Vom face atunci o „lingvistică a textului".

După ce conexiunile principale din poemul *Dacica* au evidenţiat perenitatea operei şi continuitatea actului creator, nu rămîne decît să le asociem cu titlul poemului, căci el circumscrie spaţiul la geografia naţională. Îndelungata şi discreta existenţă a vasului de lut, puterea creatoare, umilă, anonimă, dar continuă, cerînd să fie reînnoită, sînt, pentru poet, caracteristici ale spaţiului dacic. La o asemenea concluzie, care pune în lumină simbolurile patriotice, se ajunge în mod necesar prin cercetarea atentă a relaţiei dintre corpul poemului şi titlul său. Sînt posibile şi alte

Scanned with OKEN Scanner

dezvoltări, secundare şi în aparenţă derivate. Se impune, de exemplu, aproape de la sine evocarea actului creator din *Jignire*:

Nepreţuind granitul, o, focioară!
Din care-aş fi putut să ţi-l cioplesc,
Am căutat în lutul românesc
Trupul tău zvelt şi cu miros de ceară

dar, mai ales:

Luai pildă pentru trunchi de la urcioare
Şi dacă-n sini şi şold a-ntîrziat
Mîna-mi aprinsă, eu sînt vinovat
Că n-am oprit statuia-n cingătoare ...

(Să se compare cu strofa 3 din *Dacica*, în care se concretizează lucrarea olarului.)

Se impune şi citarea vremurilor de altădată cristalizate în sufletul creatorului ca o moştenire în *Arheologie*:

Sufletul meu îşi mai aduce-aminte,
Şi-acum şi nencetat, de ce-a trecut,
De un trecut ce mi-e necunoscut,
Dar ale cărui sfinte oseminte

S-au aşezat în mine făr' să ştiu,
Cum nici pămîntul ştie pe-ale lui,
În care dorm statui lîngă statui
Şi-i zăvorît sicriu lîngă sicriu

sau, în sfîrşit, cea din *Înviere*, din strofa finală, care vorbeşte de păstrarea formelor artei:

Pămîntul se-aşternu peste făptură,
Clipă cu clipă, neînduplecat.
Nemuritoare-n cripta lor obscură,
Tiparele statuii s-au păstrat.

Se pot discuta în amănunt şi tehnica de construire a poemului *Dacica*, şi apariţia ei în alte creaţii ale poetului ş.a.m.d., dar ele depăşesc intenţia cu care am întocmit acest scurt studiu.

I. COTEANU

(Comunicare la „Cercul" de poetică", noiembrie 1984)

Scanned with OKEN Scanner

ACTUALIZARE ȘI ACTIVIZARE SEMANTICĂ ÎN *PSALM* („PRIBEAG ÎN ȘES...") DE TUDOR ARGHEZI

În articolul de față ne propunem să urmărim mecanismul de formare a semnificației textului poetic.

Considerăm obiectul numit t e x t p o e t i c un semn complex, purtător al unei semnificații globale, construit printr-o înșiruire de termeni dispuși într-o anumită o r d i n e s p a ț i a l ă (lineară și nonlineară, adică structurală). Termenii ca elemente-semn constituente au o încărcătură semantică latentă care se manifestă numai prin asocierea lor. În textul poetic, asocierile fiind ordonate linear și structural, se creează la nivel semantic o p r e s i u n e; altfel spus, datorită dispunerii spațiale, încărcăturile semantice ale termenilor intră în relații acționînd unele asupra altora. Consecința acestei acțiuni reciproce este producerea efectelor de ambiguizare sau/și de dezambiguizare. Într-un text anume, și n u m a i în acela, prin interacțiunea la nivelul încărcăturilor semantice, termenii manifestă una sau cîteva dintre semnificațiile lor. Se produce, astfel, sub presiunea semantică a textului, o actualizare de semnificație.

Numim a c t u a l i z a r e s e m a n t i c ă stabilirea unei corespondențe biunivoce între elementul-semn A și semnificația a, în care a aparține încărcăturii semantice latente a termenului A. Dacă luăm drept criteriu înșiruirea linear ordonată a termenilor (1, 2, 3,4 etc.), actualizarea poate fi : imediată $1\leftrightarrow2, 4\leftrightarrow5$, sau la distanță $1\leftrightarrow7$, $2\leftrightarrow5$. „Punctele tari" vor fi date de actualizările imediate.

Uneori, dispunerea ordonată prin care se construiește textul impune o anihilare a încărcăturii semantice latente a unor termeni, un „vid" de semnificație. Presiunea termenilor cu care cei dintîi intră în relație creează o încărcătură semantică nouă. Aceasta poate fi total diferită de semnificațiile proprii ale termenilor în cauză sau poate avea o legătură abia perceptibilă cu ele. Ea este însă coerentă cu actualizările termenilor asociați în text.

Nu mai putem vorbi, în acest caz, de o actualizare propriu-zisă, ci de alt proces de semantizare, pe care îl vom numi, dat fiind modul de realizare a semnificației prin el, activizare semantică.

Înțelegem așadar prin a c t i v i z a r e s e m a n t i c ă procesul prin care unui semn B i se atribuie o semnificație y care nu aparține încărcăturii semantice a termenului B, dar este compatibilă cu actualizările semnificațiilor termenilor asociați.

Actualizarea și activizarea se produc prin acumulare și propagare semantică și dau naștere, la rîndul lor, unei acumulări semantice prin care se creează treptat ceea ce am numit s e m n i f i c a ț i a g l o b a l ă a semnului-complex-text.

Acumularea semantică prin actualizare și activizare devine astfel o cale spre o posibilă lectură a textului.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru exemplificare am ales unul din psalmii lui Tudor Arghezi („Pribeag în şes ..."*). Nu ne propunem să facem o analiză completă a acestui *Psalm*, nici măcar la nivel semantic. Dorim doar să punem în valoare unele valenţe ale textului care ar putea rămîne în umbră în cazul unei analize structurale propriu-zise. De aceea, am acordat mai multă atenţie actualizării şi activizării semantice a prepoziţiilor din text şi ne-am oprit numai la cîteva exemple de actualizare şi activizare semantică a altor termeni. Corelînd observaţiile noastre nu am făcut decît să deschidem calea spre o lectură posibilă a textului care să permită o eventuală interpretare a lui.

I. În cele ce urmează vom face cîteva consideraţii asupra actualizărilor şi activizărilor semantice ale prepoziţiilor din textul lui Arghezi.

Cu trei excepţii [1], singurele prepoziţii folosite în acest *Psalm* sînt *în* şi *din*, a căror încărcătură semantică latentă este [interioritate] *(în)* şi, respectiv, [acţiune orientată din interior către exterior]/I→E/ *(din)*.

Să urmărim acum manifestarea semnificaţiei acestor termeni în text :

(1) Pribeag *în* şes, *în* munte şi pe ape.

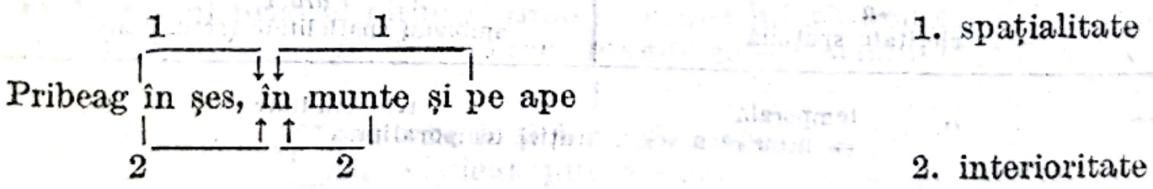
În sintagma *în şes* — apariţia lui *în* este impusă de prezenţa lui *pribeag*. Prin asocierea acestor termeni se actualizează în primul rînd semnificaţia [spaţialitate] (< *pribeag* (v. infra II(4)), căreia i se subordonează cea de [interioritate] (< *în*).

Pe de altă parte, în *pe ape* prepoziţia marchează clar suprafaţa, deci tot [spaţialitate].

Asocierea termenilor din „*în* munte" este ambiguă : [interioritate ?]/ [spaţialitate ?]. Ambiguitatea este rezolvată însă de înşiruirea linear ordonată a termenilor în vers :

Căci dacă „*în* (şes)" marchează spaţialitatea + interioritatea şi dacă „*pe* (ape)" marchează spaţialitatea (suprafaţa), atunci „*în* (munte)" indică tot spaţialitatea.

De ce este selectată prepoziţia *în* ? „În şes, *pe* munte şi *pe* ape" ar fi actualizat mai limpede semnificaţia [spaţialitate, suprafaţă]. Preferinţa pentru *în* în acest context indică actualizarea semnificaţiei de interioritate, prezentă în ambigua formulare *în munte*. Să reţinem însă că interioritatea este precizată prin acumulare semantică. Este vorba de i n t e r i o r i t a t e s p a ţ i a l ă.



(2) Următoarea apariţie a prepoziţiei *în* este în strofa a doua : „Piscul sfîrşeşte-*n* punctul unde-ncepe".

Înşiruirea ordonată în vers actualizează atît semnificaţia de spaţialitate a lui *în*, cît şi pe cea de temporalitate (mai slab marcată — dată doar de încărcătura semantică a verbelor).

---

* V. textul în articolul următor.

[1] Prepoziţiile *cu*, din „*Cu* care tulbur liniştea de-apoi", *pe*, din „Pribeag în şes, în munte şi *pe* ape", cu valoare de marcare a suprafeţei, a spaţialităţii (cf. infra), *pentru* din „Sînt leacuri vechi *pentru* dureri mai noi".

Scanned with OKEN Scanner

sfirșește-*n* punctul unde-ncepe

SPAȚIALITATE

TEMPORALITATE

La această a doua apariție în text, *în* beneficiază de acumularea semantică de pînă acum : (din(1))

Deci — din (1) și (2) :

în = interioritate spațială dublu marcată (din (1) și (2))

= ,, temporală slab marcată (2)

(3) Versul „Am alergat și-*n* drum m-am răzvrătit" este unul dintre cele mai ambigue din text. El este astfel structurat încît accentul lecturii cade pe centru :

A	Ḱ	B
Am alergat	și-n drum	m-am răzvrătit

Ezităm asupra semnificației purtate de centru : [temporalitate? / spațialitate?]

Încercînd să disociem cei doi termeni ai sintagmei centrale observăm că punctul forte este -*n*, deoarece acesta beneficiază de o acumulare semantică din (1) și (2) :

în = interioritate spațială dublu marcată

\+ ,, temporală slab marcată

(a) *Drum* este dezambiguizat prin actualizare imediată :

-n drum

(interioritate spațială, spațiu închis).

(b) În același timp, marca slabă de temporalitate a lui *în* este întărită : -*n* drum

În acest fel interioritatea spațială e triplu marcată (1), (2), (3a), iar interioritatea temporală dublu marcată (2) (3b).

Centrul construcției apare cu un dublu accent :

— unul principal, pe *n* [interioritate spațială]

— și celălalt pe *drum* [interioritate temporală] (< *în* și < *drum*).

-n — interioritate spațială	*drum* ambiguu spațialitate (actualizare)
— ,, temporală	temporalitate

⇒ întărire a semnificației temporalitate

(4) Tot în primele două strofe apare și cealaltă prepoziție, *din* :

Nu știu să fug *din* marele ocol (prima strofă)

Și n-am scăpat *din* zarea marei stepe (strofa a doua).

În ambele versuri *din* desemnează clar o acțiune orientată din interior către exterior (I → E).

Această acțiune este însă negată prin semnificația verbelor cu care prepoziția se asociază („*nu* știu ... și *n-am* scăpat"). Altfel spus, semnificația notată de noi (I → E) a lui *din* se anihilează. Se produce astfel un „vid" semantic acoperit prin semnificația de interioritate, căci negarea

Scanned with OKEN Scanner

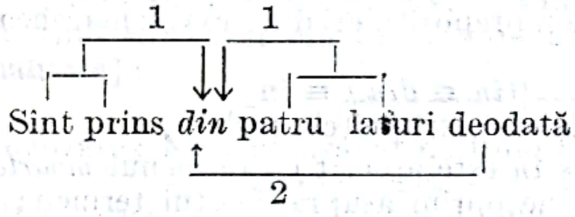
încărcăturii semantice latente a lui *din* înseamnă rămînere în interior, înseamnă afirmarea lui *în* ca interioritate spațială.

Așadar, *din* devine *în* *(din ≡ în)* prin activizare semantică.

(5) În următoarele două strofe nu mai există nici o prepoziție în afară de cîte un *din* la început de strofă.

Sînt prins *din* patru laturi deodată (strofa a treia)
Din vitejii și biruințI trecute
Am cîștigat puterea ... (strofa a patra).

Le vom examina pe rînd. În primul vers *din* desemnează tot o acțiune orientată, dar, de această dată, în sens invers, din exterior către interior (E → I). Această inversare a direcției de acțiune semnifică afirmarea unei tensiuni. Semnificația manifestată acum este, deci, cea de tensiune. În același timp asocierea cu ceilalți termeni din vers (în primul rînd cu termenul *deodată*) reliefează la nivel semantic simultaneitatea acțiunii, deci temporalitatea:



— 1. tensiune
— 2. temporalitate (simultaneitate a acțiunii)

Din cele constatate pînă acum (4), (5) putem evidenția următoarea încărcătură semantică a lui *din*:

I → E (4) semnificație negată = rămînere în interioritate spațială
⇒ [*din* ≡ *în*] prin activizare semantică

Dacă considerăm și observațiile făcute sub (3) și le corelăm cu cele de mai sus remarcăm că:

[(*din* ≡ *în*) ≡ *în*] — interioritate — spațială
— temporală
— tensiune (spațiu închis)
prin activizare semantică a lui *din*.

(6) În versul prim al ultimei strofe asocierea lui *din* cu ceilalți termeni din imediata apropiere impune manifestarea semnificației de extragere:

Din vitejii și biruințI trecute
Am cîștigat puterea ...

Este tot o acțiune orientată, dar nu spațial. Notîndu-l pe *din* care marcă I → E și E → I, cu din_1 și pe acest din urmă *din* (cu semnificația extragere) cu din_2, putem afirma că $din_2 \in$ lui din_1, pentru că sfera de semnificație („genul") este aceeași („orientare").

Și dacă $[(din_1 \equiv în) \equiv în]$ (5)
și $(din_2 \in din_1)$ (6)

atunci $[(din_1$ și $din_2 \equiv în)] \equiv în$ prin activizare semantică. Noua încărcătură semantică a lui *din* echivalat cu *în* antrenează (prin acumulare de semnificație) și activizarea acestuia din urmă, deja actualizat.

Din cele spuse pînă acum ((1)—(6)) rezultă că încărcătura semantică a lui *în* este :

— interioritate spațială [prin actualizare semantică]
— „ temporală [prin actualizare semantică]
— tensiune (interioritate prin tensiune) [prin activiza-
— extragere (reducerea oricărei acțiuni la extragere) [re semantică]

Interesant este faptul că echivalarea lui *în* cu *din* este marcată și prin numărul de apariții în text. În patru strofe *în* și *din* apar de patru ori *în* ≡ *din*.

Deci semnificația lor devenită comună (cea de interioritate spațio-temporală) este marcată și „cantitativ". În prima și a doua strofă în care cele două prepoziții intră aparent în opoziție, aparițiile lui *în* sînt duble față de cele ale lui *din* [*(în* ≡ *din)* ≡ *în*]. În următoarele două strofe nu apare decît *din* deja activizat semantic, acumulînd valori pentru activizarea lui *în*.

(7) Apariția lui *-n* în ultimul vers al poeziei rupe echilibrul cantitativ al prezențelor prepozițiilor din text și marchează formal concluzia noastră din (6) :

[*(în* ≡ *din)* ≡ *în*]

Și cîntă moartea-*n* trîmbițele mele

În acest vers *în* este asociat cu termenul *moartea*, așezat în poziție forte în vers. Nu ne oprim asupra acestui termen ; îl semnalăm doar, încercînd o primă propunere de lectură a textului, ținînd seama de acumularea semantică produsă de actualizarea și activizarea prepozițiilor *din* și *în*. În spațiul-timp închis prin tensiune acțiunile (mișcările) sînt anulate (4) și transformate în stagnare în interior, puternic accentuată (5). Singura posibilitate de mișcare ar fi extragerea. Dar în această închidere spațio-temporală tensionată extragerea înseamnă moarte.

II. În prima parte a acestui articol am făcut o lectură „pas cu pas" urmînd cu deosebire ordonarea liniară a termenilor din text.

În paginile următoare, încercînd să surprindem actualizările și activizările semantice ale unor termeni cu o pluralitate de semnificații, vom „citi" *Psalmul* arghezian subordonînd ordonarea liniară celei nonliniare (structurale), specifică de altminteri textului poetic. Vom ține seama în același timp că fiecare construcție sintactică și fiecare figură de stil este „semnificativă", în sensul că aduce o informație semantică care „se adună" spre semnificația globală a semnului-complex-text.

(1) Ordonarea liniară permite asocierea a două versuri :

(a) Am alergat și-n drum m-am răzvrătit.
(b) Ci furtunos de-acum și iute.

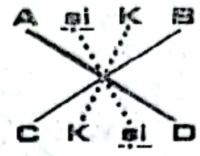
pentru că (a) și (b) au o construcție identică α K β, unde K = centrul construcției și α și β sînt termeni cu aceeași funcție sintactică și aceeași valoare morfologică.

A K B
Am alergat și-n drum m-am răzvrătit
Ci furtunos de-acum și iute.
C K D

Pe de altă parte încărcăturile semantice ale termenilor A și D și, respectiv, B și C fac posibilă asocierea lor într-o relație determinat-deter-

minant; mai mult decît atît, observăm că ei sînt dispuși (ordonați spațial) „în cruce" constituind o construcție de tip chiasmatic [2].

Dispunerea chiasmatică a termenilor este, de altfel, marcată prin poziția conjuncției *și* în grupul centru:



Versul (b) cuprinde însă un termen în plus față de (a): conjuncția *ci*, a cărei încărcătură semantică trimite la versul imediat anterior:

→Nu mai străbat destinul meu la pas,
|—Ci furtunos de-acum și iute.

Ci → la pas → nu mai străbat.

(2) Semnificațiile multiple ale verbului *a străbate*[3] obligă la o „citire" anumită, condiționată de presiunea termenilor asociați în text.

(2′) În primul rînd *străbat* suferă două actualizări la distanță ale semnificației [spațialitate]:

— prima actualizare: Nu mai străbat destinul meu *la pas*
— trecere spațială —
— a doua actualizare: |—*Pribeag* în șes, în munte și pe ape
→Nu mai străbat...
— trecere în toate direcțiile, cutreierare într-un spațiu —

(2″) Care să fie însă s p a ț i u l în care are loc acțiunea de trecere, de cutreierare? Putem afirma că textul ni-l prezintă. El este conturat prin termenii: *șes, munte, ape, marele ocol* (în prima strofă) și *piscul, marea, lutul, zarea mării stepe* (în strofa a doua). Dacă considerăm deocamdată numai primii trei termeni din fiecare serie, putem face mai multe observații. Constatăm în primul rînd că, între *munte și pisc* și între *ape și mare* se instituie un anume raport „cantitativ" întreg-parte și, respectiv, gen-specie, așa încît oricare dintre termeni poate fi considerat sinecdocă pentru perechea lui.

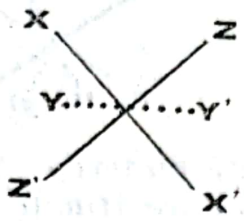
Se poate spune că și între *lut* și *șes* (termen care a suferit o primă actualizare) este tot un raport „cantitativ": materie (*lut*) — obiect alcătuit din materia respectivă (*șes*). Dacă luăm ca sistem de referință prima serie, atunci termenii din cea de-a doua sînt sinecdoce pentru primii — *pisc* — parte pentru întreg; *mare* — specie pentru gen; *lut* — materie pentru obiect. Dispunerea acestor perechi de termeni este tot chiasmatică, într-o construcție avînd drept centru termenul Y și, respectiv, Y′:

X Y Z
Pribeag în șes, în munte și pe ape
. . . . . din marele ocol

[2] Nu este vorba de un chiasm propriu-zis — construcția sintactică care constă în repetarea inversă a două funcții sintactice lexicalizate diferit —, ci de „așezarea în cruce" a două perechi de termeni aflați într-o relație determinat — determinant.

[3] *a străbate* = 1. a trece printr-un corp, a pătrunde prin ... a traversa, a răzbi. 2. a trece pe o suprafață în diferite sensuri, pe toată întinderea ei; a parcurge, a cutreiera, a traversa. 3. a trece pe undeva cu greu, învingînd obstacole, a răzbate (DEX).

Y′ 1 2
Piscul sfîrşeşte-n punctul unde-ncepe
Z′ 3 X′ 4
Marea mă-nchide, lutul m-a oprit
. . . . . din zarea marei stepe



În acelaşi timp poziţia în chiasma termenilor X, X′, precum şi caracteristica verbului care însoţeşte termenul X′ (de a fi la timpul perfect compus, desemnînd o acţiune încheiată, faţă de celelalte verbe — 1,2,3 —, care sînt la prezent) fac ca acesta (termenul X′) să fie punct forte şi impun o reconsiderare a actualizării lui :

şes [pămînt]
↓
lutul ← m-a oprit [acţiune încheiată dublu marcată astfel, o dată prin semantica verbului şi apoi prin informaţia semantică a categoriei morfologice (timpul)]
[pămînt din care se modelează ceva]

⇒ *lutul* [4] = [pămînt din care se modelează ceva o dată pentru totdeauna]

(2‴) Al patrulea termen al fiecărei serii desemnează spaţiul schiţat de fiecare dată de către ceilalţi trei :

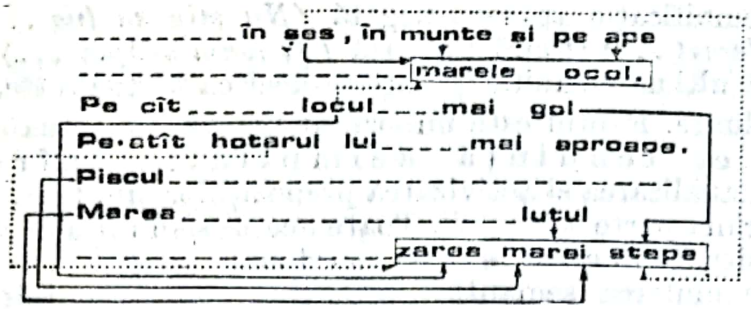
şes, munte, ape = *marele ocol*
piscul, marea, lutul = *(zarea) marei stepe.*

Remarcăm că şi sintagmele *marele ocol* şi *(zarea) marei stepe* se află la rîndul lor într-un raport de tip gen-specie. Deci *(zarea) marei stepe* este o sinecdocă — specie pentru gen — pentru *marele ocol.*

Pe de altă parte, o privire mai atentă asupra textului permite asocierea la nivel semantic a ultimelor două versuri din prima strofă cu *zarea marei stepe* din a doua strofă, deoarece încărcăturile semantice ale unor termeni prezintă zone comune : *hotar* (limită, margine, linie de demarcaţie) apropiat de *zare* actualizează acestuia din urmă semnificaţia de „limită de demarcaţie dintre cer şi pămînt", pe cînd *gol* (lipsit de vegetaţie, de fiinţe, de lucruri) se asociază cu *stepă*, actualizînd semnificaţia „întindere de loc arid şi pustiu, fără puncte de referinţă pentru formarea dimensiunii spaţiale". Există pe de altă parte o propagare semantică de la *şes* (element care conturează prima oară spaţiul) la *stepă* (care desemnează spaţiul a doua oară).

[4] Actualizarea termenului *lut* este urmată de o activizare a lui, care poate fi evidenţiată prin urmărirea semnificaţiilor termenilor corelaţi din text. Dar cum ne propunem numai ilustrarea cîtorva dintre resursele mecanismului de semnificare a acestui text arghezian, nu ne vom ocupa de procesul de actualizare şi activizare a termenului *lut*, ci ne vom referi doar la semnificaţia [spaţialitate].

Scanned with OKEN Scanner



De asemenea, remarcăm folosirea elementelor de relație *pe cît ... pe atît*, care marchează la nivel sintactic măsura progresivă și exprimă acumularea progresivă de determinări. Această marcă sintactică are drept corespondent semantic o acumulare progresivă a încărcăturii semantice.

Încercăm să rezumăm observațiile de pînă acum :

Încărcăturile semantice ale sintagmelor *marele ocol* și *zarea marei stepe* se manifestă, în cazul fiecărei sintagme în parte, ca urmare a acumulării și propagării semantice.

În același timp sintagmele își actualizează reciproc semnificația și o delimitează. *Marele ocol* devine *zarea marei stepe* și reciproc, prin acumulare semantică progresivă.

(2^{IV}) Prin raporturile semantice de tip sinecdocă/gen — specie, întreg — parte, materie — obiect/, și prin actualizările realizate la distanță prin propagare de semnificație se redă o schițare progresivă, o aproximare a spațiului, ca loc terestru care își delimitează dimensiunea printr-un singur punct de referință — cerul —.

Termenul *străbate* este așadar actualizat drept „cutreieră, trece în diferite direcții prin spațiul terestru închis, delimitat de cer și existent numai în raport cu cerul".

(3) Termenul, astfel actualizat, este asociat cu un altul, — *destinul* :

Nu mai străbat destinul meu la pas

(Pentru o prezentare mai succintă vom nota *marele ocol* cu *a*, *(zarea) marei stepe* cu *b*, și *destinul* cu *c*.)

Din cele spuse mai sus (vezi supra (2‴)) reiese că prin actualizările de semnificație, spațiul prezentat în poezie este aproximat întîi la un nivel de mare abstracție *(marele ocol* = genul) și apoi ușor „concretizat" *(zarea marei stepe* = specia). Așadar, în notația noastră : (a ≡ b) ≡ b [prin actualizare]

Ordonarea liniară la care ne referim acum impune o presiune la nivel semantic, care ambiguizează termenul *destin*, anihilîndu-i încărcătura semantică, creînd un vid de semnificație, și îl pregătește astfel pentru o activizare. Asocierea imediată a termenilor *străbat* și *destin* impune o anumită „citire" : se poate spune că *destinul* este spațiul caracterizat ca „un loc închis delimitat de cer și existent numai în raport cu cerul". Deci : ((a ≡ b) ≡ b) ≡ c [prin activizare]

(4) Un alt termen asupra căruia ne vom opri este *pribeag*. În acest text *pribeag* are toate semnificațiile actualizate (v. DEX) : 1. hoinar *(Pribeag în șes ...)*. 2. singur, izolat, răzleț (... *locul* .... *gol)*.

3. fugar — semnificație aparent negată *(Nu știu să fug ...)*, apoi afirmată *(Am alergat ...)* și iarăși negată *(Și n-am scăpat ...)*.

Această ultimă semnificație apare deci ca virtualitate, ca tendință și nu ca împlinire. Faptul este important pentru că actualizarea acestei semnificații ca t e n d i n ț ă n e î m p l i n i t ă, î n f r î n a t ă este coerentă cu actualizarea și activizarea prepozițiilor din text, pe care le-am analizat în prima parte a lucrării. Toate aceste semnificații ale termenului *pribeag* sînt situate în acest text pe coordonate spațiale [5].

Prin acumularea semantică provenită din actualizările și activizările termenilor discutați în această a doua parte a lucrării se structurează semnificația de spațiu închis aproximat și concretizat treptat și asimilat în cele din urmă destinului condiției umane, în care mișcarea — ca acțiune de „evadare" — este doar o tendință neîmplinită, înfrînată.

Există, după cum putem observa, o convergență a celor două „lecturi" ale textului (din I și II).

Dar cum calea spre o posibilă lectură interpretativă a oricărui text poetic impune o întoarcere permanentă asupra lui, prin nenumărate *feedback*-uri, recitim acum penultima strofă a poeziei :

Din vitejii și biruințI trecute
Am cîștigat puterea, ce-a rămas :
Nu mai străbat destinul meu la pas,
Ci furtunos de-acum și iute.

Intenția omului, supus unei existențe trecătoare, de a se sustrage destinului, este sortită eșecului, dar efortul nu este inutil, căci prin el se cîștigă „puterea" de pătrundere, de cunoaștere a condiției umane, care îi asigură mobilitatea, ridicîndu-l deasupra oricăror temeri și ezitări.

Prin acest prim „filtru de lectură" se poate citi în continuare textul dizlocînd mereu alte semnificații care se structurează apoi, confirmîndu-se sau infirmîndu-se într-un ansamblu semantic deschis.

Departe de a fi o analiză propriu-zisă a textului arghezian care să ajungă la o interpretare precis conturată a lui, încercarea noastră n-a intenționat decît, pe de-o parte, s ă d e s c h i d ă o c a l e spre o posibilă analiză și interpretare și, pe de altă parte, să fie o abordare a poemului menită să pună în lumină textul poetic ca ansamblu dinamic care *își* creează semnificația globală.

DANA MANEA

(LR, XXV, 1976, nr. 6, p.577—586. Articolul a fost revăzut).

[5] Faptul este interesant, căci în alt *Psalm* al lui Arghezi se actualizează numai una dintre semnificațiile acestui termen :

Tare sînt singur, Doamne, și pieziș !
Copac *pribeag*, uitat în cîmpie ...

Apare foarte clar actualizată semnificația [singur, izolat, răzleț]. Incompatibilitatea semantică dintre *copac* [stabil] și *pribeag* [hoinar] [fugar] anulează semnificația [spațialitate], impunînd alte coordonate — temporale, spirituale etc. Termenul actualizat imediat și cu semnificația principală anihilată așteaptă o activizare pe care textul din care face parte i-o acordă

Scanned with OKEN Scanner

TUDOR ARGHEZI, *PSALM* („PRIBEAG ÎN ȘES...")

1. Precizări de metodă

Am încercat în această analiză, în planuri de relativă generalitate, să alcătuim un model care să ne conducă la cîteva concluzii cît de cît coerente, referitoare la sursele armoniei și organicității textului în discuție. Am ridicat, trebuie să spunem de la început, relațiile sintactice la un nivel superior frazei, înțelegînd prin ele tipuri de raporturi logice, și nu scheme gramaticale, cum îndeobște sînt folosite în analizele școlare. Rezultă de aici că raporturile stabilite de noi sînt relevante în primul rînd la nivel semantic, mai bine zis tind să pună în evidență spațiile de legătură semnificative dintre părțile demersului poetic [1].

Am evitat o analiză, chiar parțială, a tropilor, socotind că ea ar putea începe abia după delimitarea modelului mai larg pe care l-am propus și că îmbogățirea în nuanțe pe care ea ar putea-o aduce modelului poate fi numai ulterioară. Analiza tropilor depășește premisele noastre, dar este nu numai posibilă, ci și binevenită.

Textul:

1 Pribeag $\sqrt{}$ [2] în șes, în munte și pe ape,
2 Nu știu să fug din marele ocol.
3 Pe cît nainte locul mi-e mai gol,
4 Pe-atît hotarul lui mi-e mai aproape.

5 Piscul sfîrșește-n[a] punctul unde-ncepe[b].
6 Marea mă-nchide[a], lutul m-a oprit[b].
7 Am alergat și-n drum m-am răzvrătit
8 Și n-am scăpat din zarea marei stepe.

9 Sînt prins din patru laturi deodată
10 Și-oricît m-aș măguli biruitor
11 Cunosc ce răni $\sqrt{}$ și-anume unde dor
12 Și suferința $\sqrt{}$ mea necăutată.

13 Din vitejii și biruințI trecute
14 Am cîștigat puterea, ce-a rămas:
15 Nu mai străbat destinul meu la pas,
16 Ci furtunos de-acum, și iute.

17 Nu lua în seamă cîntecele grele
18 Cu care turbur liniștea de-apoi.
19 Sînt leacuri vechi pentru dureri mai noi
20 Și cîntă moartea-n trîmbițele mele.

[1] Pe care le numim, măcar deocamdată, idei poetice.
[2] $\sqrt{}$ sînt; $\sqrt{}$ am; $\sqrt{}$ este — elemente de predicație eliptice.

Scanned with OKEN Scanner

2. Descompunere sintactică

Propunem segmentarea textului *Psalmului* (împărţit în 20 de segmente-vers) în trei părţi, după gradul lor de unitate la nivelul lecturii : [1]—[12]; [13]—[16]; [17]—[20].

2.1. După lectura primei părţi, descoperim următoarele forme de relaţii sintactice :

[1]—[2] — raport de coordonare
[3]—[4] — raport circumstanţial progresiv
[5a]—[5b] — raport circumstanţial temporal
[6a]—[6b] — raport de coordonare
[7]—[8] — raport de coordonare
[10]—<[9] / [11, [12]> — raport circumstanţial concesiv

La prima vedere, analiza raporturilor sintactice nu aduce nimic nou în organizarea analitică a textului. Dacă am trasa însă o paradigmă pe baza raportului concesiv (tip : deşi — totuşi), vom putea dirija segmentul [1]—[12], în cea mai mare măsură pe baza elementelor care intră în raporturile sintactice obişnuite de mai sus, spre un punct de tensiune aflat în ultima strofă :

DEŞI . . . . . TOTUŞI

1 Pribeag în şes, în munte şi pe ape,
2 Nu ştiu să fug din marele ocol.
3 Pe cît nainte locul mi-e mai gol,
4 Pe-atît hotarul lui mi-e mai aproape
5a Piscul sfîrşeşte
5b - n punctul unde-ncepe
(1)
6a, 6b Marea mă-nchide, lutul m-a oprit.
7 Am alergat şi-n drum m-am răzvrătit
8 Şi n-am scăpat din zarea marei stepe.
9 Sînt prins din patru laturi deodată
10 Şi-oricît m-aş măguli biruitor
11 Cunosc ce răni şi-anume unde dor
12 Şi suferinţa mea necăutată.

Am obţinut astfel, pe baza raportului concesiv, o desfăşurare antitetică a segmentului, al cărei grad de intensitate creşte progresiv de la [1] spre [10]. Toate raporturile sintactice imediate de la nivelul versurilor duc gradat spre [10]<[9] / [11 ,12]> şi sînt deghizări mai slabe ale acestuia. Ele devin la o asemenea segmentare deci facultative, funcţia lor pe plan semantic subordonîndu-se intensităţii progresive. Două fapte ne pot servi ca argumente în acest sens :

a. raportul [3]—[4] circumstanţial progresiv şi segmentarea versurilor [5] şi [6] în [5a]—[5b], [6a] —[6b] dînd imaginea unei pendulări accelerate ;

b. amplasarea raportului concesiv abia în ultima strofă, după [9], vers cu caracter sentenţios-constatativ, şi mai ales avînd ca dublă regenţă versurile [11], [12], ambele eliptice, pe care este deplasat centrul de greutate al segmentului.

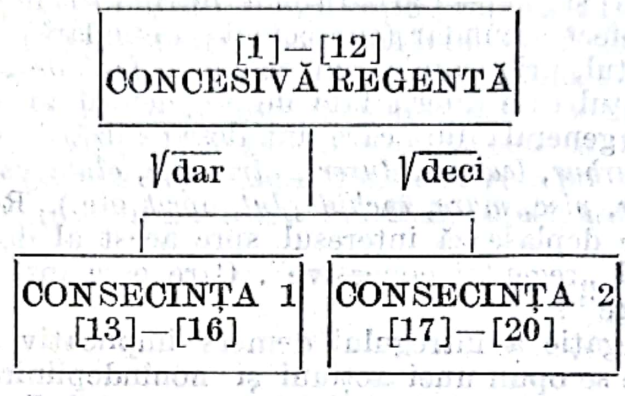
2.2. Segmentul [13]—[16], organizat coerent, nu se mai subordonează unei descompuneri paradigmatice similare. Formînd un enunţ, el ar putea fi cu primul segment într-un raport (transfrastic) de subordonare consecutiv, printr-un corelativ poetic, de tipul √dar. (Segmentul

Scanned with OKEN Scanner

[1]—[12] este luat de noi, convenţional, drept regentă din cauza amplorii sale. Îl putem numi mai scurt : „concesiva regentă").

2.3. Segmentul [17]—[20] reprezintă şi el o consecinţă în legătură directă cu aceeaşi regentă virtuală, şi independent de [13]—[16]. Caracterul de consecinţă, ba chiar de concluzie a acestuia, poate fi pus în evidenţă de inserarea între el şi regentă a unui alt corelativ ipotetic de tipul √deci.

2.4. Modelul astfel obţinut pe baza generalizării în plan transfrastic a relaţiilor sintactice ar fi următorul :



3. Interpretarea modelului

3.1. În cadrul primului segment, descompus de noi pe baza raportului concesiv, putem remarca de la început că versurile [2] şi [8], ambele principale regente, sînt negative. De altfel, cu excepţia strofei centrale [9]—[12], în toate celelalte predicaţia regentei se realizează negativ :

„nu ştiu să fug" [2]
„Şi n-am scăpat" [8]
„Nu mai străbat destinul" [15]
„Nu lua în seamă" [17]

Versul [17] este însă adresare, şi întreaga strofă pe care o deschide suferă o schimbare de referent. Îl scoatem din discuţie. Celelalte trei predicate sînt verbe (aproximativ) de mişcare. Remarca nu este relevantă decît dacă avem în vedere şi faptul că întregul material metonimic din primul şi al doilea segment este de natură spaţială, dar poate fi relevantă şi din alt punct de vedere.

Unica strofă fără negaţie este cea în care am stabilit că se află centrul de greutate al segmentului I. Este strofa ce conţine raportul concesiv. Concesia este o i m p l i c a ţ i e care se realizează numai în enunţuri ipotetice sau negative. Ea defineşte obiectul (cauza) care s e o p u n e îndeplinirii unei acţiuni. Lipsa negaţiei în cazul de faţă se explică prin faptul că strofa conţine singura concesivă propriu-zisă, care se aplică tuturor regentelor negative ale textului. În acest caz, spre ea converg şi celelalte două segmente subordonate, ea devenind centrul de greutate al întregii poezii. Care este principala ei? — „Sînt prins din patru laturi deodată".

Cum se vede, şi ea are ca predicat un verb din aceeaşi categorie cu cele aflate la negativ (din punctul de vedere al semului „spaţiu"), dar

Scanned with OKEN Scanner

intrînd în distribuţie complementară cu ele (pe baza semului „ + mişcare" „— mişcare")[3].

3.2. Să numim deci obiectul negaţiilor succesive din poezie *(fugă, scăpare* etc.) „evaziune" sau, mai bine, „tendinţă spre evaziune". Prin negare afirmăm ceea ce se afirmă : „prindere, blocare". Ambele sînt polii, implicaţii în raportul concesiv (cu accent de blocare, căci evaziunea nu există decît ipotetic, o dată în cauzele care se opun, altă dată prin negaţie) al întregului demers poetic din acest psalm arghezian.

3.3. Mai trebuie făcută însă o delimitare precisă între ultimele două segmente [13]—[16] şi [17]— [20]. Primul, intrînd tot în categoria implicaţiilor[4], este un efect secundar (consecinţă secundară) faţă de ultimul, pe care cade accentul, prin totala independenţă faţă de restul enunţului. Nu numai referentul este diferit faţă de segmentul anterior („tu" faţă de „eu"), ci şi clasa generală din care sînt alese realizările verbale *(cîntece, nu lua în seamă, turbur, leacuri, dureri, trîmbiţe, cîntă* vs *şes, munte, pribeag, loc, ocol, hotar, pisc, mare, închide, lut, oprit* etc.). Relativa independenţă şi schimbare deplasează interesul spre acest al doilea efect (consecinţă primară) al „regentei concesive". Care este însă natura acestei „consecinţe primare"?

Ea este o negaţie a întregului demers implicativ [1]—[12], care prezenta cauzele ce se opun unei acţiuni şi nonîndeplinirea acestei acţiuni; ba chiar e o negaţie a oricărui alt demers posibil, fie el de implicare sau explicare. Este constatarea repetării [19] şi o recunoaştere a imineţei morţii. Este chiar mai mult decît negarea întregului, este aneantizarea lui.

4. Concluzii

Prin resistematizarea elementelor analitice şi sintactice descoperite şi prin punerea lor de acord cu modelul propus, putem extrage următoarele concluzii :

4.1. În funcţie de amploarea pe care o are spaţiul în care referentul este „eu" [1]—[12], [13]—[16] faţă de ultimul segment („tu"), deducem gradul sporit de subiectivitate al textului arghezian.

4.2. El ar putea fi rezumat printr-un proces de degradare (involuţie) de la *expansiune*, care este *blocată* de diverse cauze care se opun, spre *renunţare* :

$$\text{PREMISĂ} \xrightarrow{\text{proces condiţionat}} \text{CONSECINŢĂ}$$

$$[\text{Expansiune}] \xrightarrow[\text{blocare}]{} \text{renunţare}^{5}$$

---

[3] Vezi, de exemplu, *fug, scap, străbat* vs *sînt prins* = nu fug, nu scap, nu străbat

[4] Implicaţiile $p > q$

logic → cauză $\xrightarrow{\text{condiţie}}$ efect

gram. ↗ cauzală / concesivă ↘ — condiţională — de scop / consecutivă

[5] Vezi şi terminologia filozofică pe care am evitat-o metodologic, dar care aici are acoperire, de tipul : {expansiune în transcendent etc. / blocare în contingent

Scanned with OKEN Scanner

4.3. Menţinerea premisei neexprimate (de aceea am introdus-o în paranteze drepte), ireală, ipotetică (ca fiind, cum spuneam, implicată în negaţiile ei), o ambiguizează, accentuînd involuţia spre renunţare prin termenii din raporturile concesive şi consecutive, toţi din categorii lexicale strîns legate de realitatea imediată. Această ambiguizare este cauza creşterii tensiunii în centrul de greutate [9]—[12] şi în consecinţa primară [17]—[20].

4.4. Tot din cauza neexprimării şi ambiguizării premisei, ea fiind implicită şi nu explicită (ca şi renunţarea), putem să punem în evidenţă concordanţa cu totul remarcabilă, surprinzătoare, dintre procesul de gîndire care duce spre o lectură de implicaţie propusă de poet şi mijloacele generale sintactice cu care textul îşi îmbină punctele de joncţiune, tot implicaţii (condiţii, concesii, consecinţe). Rezultă de aici o adecvare a tipurilor de relaţii cu elementele manifeste, a sintaxei cu semantica, în planuri de maximă generalitate, concluzie care ar merita să fie verificată şi în alte ipostaze ale poeziei argheziene. Perspectivele pe care ea le deschide ar putea da naştere unui mod mai subtil de înţelegere a problemei proprietăţii stilului.

MIRUNA RUNCAN

(LR, XXV, 1976, nr. 6, p. 587—589)

Scanned with OKEN Scanner

TUDOR ARGHEZI, *ÎNTRE DOUĂ NOPȚI*. O PROPUNERE DE INTERPRETARE METRICĂ

Studiile de teorie a versului românesc se află, în momentul de față, într-o situație contradictorie : pe de o parte s-au dezvoltat foarte mult cercetările cu caracter exhaustiv, care încearcă să definească utilizarea metrului în diferite epoci, pe de altă parte mai sînt încă o serie de probleme fundamentale care nu și-au găsit o rezolvare teoretică, ele fiind tratate într-un fel sau altul numai datorită unei convenții acceptate ca atare. Rezultatul acestui mod de abordare a teoriei versului este, în primul rînd, o viziune „meșteșugărească" asupra unuia dintre aspectele importante ale limbajului poetic.

Practic se conturează două direcții principale pe care se orientează cercetările de versificație, direcții care, în ciuda aparentului lor caracter contradictoriu, nu se exclud : unii cercetători pornesc de la premisa că un vers poate fi definit în funcție de felul în care unitățile sale lexicale realizează diferite tipuri de picioare ; alții, pornind de la ideea că există o normă metrică, analizează fiecare vers în raport cu norma metrică, urmărind abaterile sau modul de realizare a normei. De fapt, implicit, cei care segmentează un vers într-o serie de iambi, anapești, peoni acceptă că toate aceste formule se supun unui principiu unic, dar nu pot sau nici măcar nu încearcă să arate care este traseul de la normă la realizare.

Din aceste cauze se observă un fenomen cu caracter diagnostic : de cele mai multe ori, într-o viziune individualistă, se discută despre versuri izolate, scoase din contextul lor „natural", care sînt eventual raportate la o normă metrică implicită sau explicită. Rezultatul acestui mod de abordare este un inventar sau, în cel mai bun caz, clasificarea unor variante ale normei — invariantă care rămîne, din păcate, nedefinită. În acest fel se neagă sau se neglijează aspectul funcțional al versului în cadrul unui text poetic.

Multe dintre dificultățile cercetărilor actuale de versificație vin din insuficienta definire a conceptelor. Nici concepte fundamentale, cum ar fi accentul în versul silabo-tonic românesc, nu sînt supuse unei discuții riguroase, din care să rezulte un mod de tratare rațional, ci sînt utilizate în virtutea unei tradiții convenționale. Astfel, se consideră că orice cuvînt-„unealtă" este neaccentuat, chiar dacă este bi- sau polisilabic, și orice cuvînt „plin" este accentuat, chiar dacă este monosilabic. În această optică, orice cuvînt monosilabic poate sau nu să poarte „accent", fără ca, în acest tip de situație, să se definească precis accentul, și orice cuvînt-„unealtă" poate să fie accentuat pe orice silabă, acest din urmă fapt contrazicînd evident prozodia limbii române. Limita între cuvintele „pline" și cuvintele-„unealtă" este, bineînțeles, fluctuantă, în funcție de opțiunea cercetătorului sau de situație. În ceea ce mă privește, atît timp cît studiile de prozodie a limbii române sînt încă insuficiente,

Scanned with OKEN Scanner

voi considera convenţional că toate cuvintele monosilabice sînt neaccentuate, iar toate cuvintele bi- sau polisilabice poartă un singur accent. Această convenţie are avantajul că este mai simplă şi, în orice caz, mai unitară.

Tratamentul conceptului de „accent" se datoreşte unor insuficienţe în definirea prozodică a limbii. Sînt însă concepte metrice în sens strict care nu sînt definite clar. Aş aminti, dintre acestea, versul catalectic şi acatalectic şi anacruza. Jocul unei silabe care poate apărea la începutul versului sau poate dispărea la sfîrşitul versului trebuie definit limpede, altfel întregul edificiu metric devine şubred. De aici rezultă şi neclaritatea, e adevărat, mai puţin evidentă, în stabilirea caracterului „masculin" sau „feminin" al versurilor, respectiv al rimelor.

Imprecizia în tratamentul anacruzei şi al versului catalectic atrage după sine imprecizie într-o problemă fundamentală în materie de versificaţie, şi anume chestiunea segmentării versului. De cele mai multe ori, decizia în acest domeniu este mai mult sau mai puţin arbitrară. Unul din punctele unde se vede foarte limpede acest fapt este întreaga problemă a cezurii. După cum se ştie, în poezia românească, un vers lung este aproape obligatoriu scindat în două sau mai multe segmente. Teoria metrică nu a ajuns însă la un consens în ceea ce priveşte criteriile conform cărora se face această scindare. Fie că cezura reprezintă o pauză sintactică, fie că ea reprezintă numai o limită de cuvînt, consider, deocamdată, că ea este în mod obligatoriu limită de cuvînt realizată pe aceeaşi poziţie în toate versurile unui text.

Cel mai puţin definit este conceptul de „picior". Moştenit din versificaţia clasică, sistemul de picioare mono-, bi-, tri- şi, eventual, tetrasilabice este în aparenţă bine precizat. Dar dacă un text scris în limitele unei norme iambice cuprinde, în realizarea individuală, versuri heteropode, rezultă că teoria versului românesc trebuie să cuprindă un sistem de reguli prin care un vers heteropod să poată fi transformat (sau transcris) în sistemul iambic. Astfel de reguli, absolut necesare pentru coerenţa teoriei, lipsesc.

Pornind de la toate aceste dificultăţi, am încercat să găsesc o cale raţională prin care ele să poată fi depăşite. În acest sens, prima operaţie pe care am întreprins-o a fost introducerea unui nivel de analiză suplimentar între cel al normei metrice şi cel al realizării individuale a fiecărui vers, şi anume norma metrică a textului; sau, altfel spus, media metrică. Parametrii pe care mi-am bazat cercetarea au fost accentele şi limitele de cuvînt, ambele definite provizoriu în mod convenţional.

Pe baza acestor parametri am analizat un număr de texte în versuri din diferiţi poeţi. Pentru exemplificare, prezint analiza sonetului lui Arghezi *Între două nopţi*.

După transcrierea poemului, în care am marcat silabele, accentele, juncturile închise şi juncturile deschise, am făcut, în funcţie de fiecare poziţie silabică, raportul dintre silabele accentuate şi cele neaccentuate, raportul dintre juncturile deschise şi cele închise şi dintre juncturile închise şi cele deschise. Rezultatul acestei transcrieri apare în tabelul 1.

Din analiza tabelului 1 rezultă o serie de regularităţi. Astfel, după silaba a şaptea, urmează sistematic o pauză de cuvînt pe care în tabel am marcat-o prin pauză, iar în schema de mai jos prin //. În măsura în care în medie predomină juncturile deschise, am notat cu /. Dacă juncţura închisă apare în toate versurile poemului, am notat cu — —. Cînd

Tabelul 1

Între două nopți
media metrică a poemului
silaba versul

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
1	Mi-am	îm	plîn	tât	lo	pá	ta	tă	ióa	să	în	o	dá	ie
2	A	fá	ră	bă	teá	vîn	tul	a	fá	ră	e	rá	ploá	ie
3	Și	mi-am	să	pát	o	dá	ia	de	pár	te	sub	pă	mînt	
4	A	fá	ră	bă	teá	ploá	ia	a	fá	ră	e	rá	vînt	
5	Am	a	run	cát	pă	mîn	tul	din	groá	pă	pe	fe	reá	stră
6	Pă	mîn	tul	e	rá	né	gru	per	deá	ua	lui	al	bás	stră
7	S-a	rî	di	cát	la	geá	muri	pă	mîn	tuî	pí	nă	sus	
8	Cît	lú	mea-i	e	rá	pís	cul	și-n	pisc	plîn	geá	I	sús	
9	Să	pînd	s-a	rupt	lo	pá	ta	cel	ce-o	știr	bí	se	lá	tă-l
10	Cu	moáș	te	le-i	de	pía	tră	fu	sé	se	în	suși	tá	tăl
11	Și	m-am	în	tórs	prin	tîm	puri	pe	ún	de-am	sco	bo	rît	
12	Și	în	o	dá	ia	goá	lă	din	nou	mi-a	fost	u	rît	
13	Și	am	vo	ît	a	tún	cea	să	sui	și-n	pisc	să	fiu	
14	0	stea	e	rá	pe	cé	ruri	în	cer	e	rá	tir	ziu	
ACCENTE														
Ø accente	0 14	6/8	0/14	8/6	4/10	14/0	0/14	0/14	9/5	0/14	5/9	2/12	11/3	0/6
JUNCTURI														
deschis/ /închis	10/4	6/8	5/9	9/5	9/5	0/14	14/0	7/7	5/9	11/3	8/6	6/8	8/6	6/0
închis/ /deschis	4/10	8/6	9/5	5/9	5/9	14/0	0/14	7/7	9/5	3/11	6/8	8/6	6/8	0/6

Scanned with OKEN Scanner

în medie pred omină juncturile închise, am notat cu — —. În situaţia în care raportul între juncturile închise şi cele deschise este egal cu 1, nu am notat acest fapt. Am notat accentele atunci cînd ele se realizează în toate versurile, cînd raportul dintre numărul de silabe accentuate şi cele neaccentuate este supraunitar şi cînd silaba respectivă este precedată sau urmată de o poziţie neaccentuată. Pe baza acestor reguli de notare, reprezentarea mediei metrice a poemului lui Arghezi este :

$$-|\breve{-}-\breve{-}|-|\breve{-}-||-\breve{-}-|\breve{-}|-\breve{-}|-||$$

În interpretarea tradiţională, acest vers ar fi citit ca : o anacruză, un amfimacru, o silabă neaccentuată, un troheu, un amfibrah sau o silabă neaccentuată şi un troheu, o silabă accentuată, un iamb şi o silabă neaccentuată marcînd caracterul catalectic al versului. Este însă greu de acceptat o interpretare care utilizează atîtea unităţi ritmice pentru a defini un tip de vers. În acelaşi timp, aşa cum rezultă din tabelul 1, versurile 2, 4, 6 şi 8 contrazic schema de mai sus. De aceea am fost obligat să găsesc o soluţie pentru a putea „regulariza" fenomenele de tipul acesta. Pornind de la relativa dominaţie a unităţilor de tip trohaic în media de mai sus şi mai ales de la unitatea definită fără dubiu care precedă cezura, am încercat, utilizînd unele sugestii din cercetările lui Constantin Brăiloiu asupra versului popular românesc, să transcriu versurile poemului arghezian în „cheia" trohaică. Pentru aceasta am fost nevoit să introduc un concept aparent nou, dar care există de mult în marginea teoriei metrice, şi anume o poziţie nerealizată în text, notată cu ∅, care apare înaintea oricărei silabe neaccentuate care nu e precedată de o silabă accentuată sau după o silabă accentuată care nu e urmată de o silabă neaccentuată.

În această notaţie, versul 1 al poemului este reprezentat prin :

∅ mi-am ∅ îm ∅ plîn tát lo pá ta //
∅ tă ioá să ∅ în ∅ o dá ie //

unde fiecare emistih este realizat ca o serie de cinci trohei, la trei dintre aceştia silaba accentuată avînd forma ∅.

O asemenea operaţie pune în primul rînd o serie de probleme privind legitimitatea sa. Avem oare dreptul să completăm cu poziţii zero textul poetului numai în scopul de a-l regulariza ? În cursul cercetării mele am fost frapat, în majoritatea textelor studiate din perspectiva prezentată aici, de apariţia unei silabe neaccentuate izolate prin tăietura marcată în media metrică. După o astfel de anacruză urmează imediat o măsură de tip trohaic, sau putînd fi interpretată trohaic. Iniţial am fost tentat ca, pornind de aici, să emit unele ipoteze cu caracter mai general privind prozodia limbii române. Ulterior mi-am dat seama că, utilizînd o transcriere în „cheie" trohaică, propun un sistem convenţional de notare care are anumite avantaje faţă de cel tradiţional şi care poate totodată să dea seama de unele procese fundamentale în constituirea versului. Dacă este aşa, prima problemă care se pune nu mai este cea a legitimităţii operaţiei întreprinse, ci este cea a randamentului interpretativ şi explicativ pe care îl are un asemenea sistem. Utilizarea sa presupune unele implicaţii cu caracter mai general şi ridică probleme teoretice pe care nu le voi discuta aici. În această etapă a cercetării mă voi mulţumi să demonstrez randamentul sistemului propus.

Scanned with OKEN Scanner

Unul dintre domeniile unde transcrierea în sistem trohaic își dovedește din plin randamentul este cel al versurilor aparent imperfecte, și anume acelea unde poziții care, conform normei, nu sînt accentuate primesc accent. În cazul măsurilor bisilabice, aceasta se realizează prin succesiunea a două silabe accentuate. În poemul lui Arghezi se află în această situație versurile 2, 4, 6 și 8, unde silaba a 5-a este accentuată împotriva normei iambice. Versurile 2 și 4 au accente suplimentare și pe silaba a 12-a. Iată, în transcrierea propusă, versul al 2-lea : -

Ø a fá ră Ø bă teá Ø vîn tul //
Ø a fá ră Ø e rá Ø ploá ie //

Atît versul 1, care este evident regulat, cît și versul 2, care, în perspectiva tradițională, este neregulat, au forma unui sistem de cinci măsuri trohaice, în care silabele nerealizate lexical (Ø) sînt distribuite diferit. Cele două versuri se supun aceleiași norme. Aceasta rezultă din cumularea trăsăturilor dominante ale celorlalte versuri ale poemului. Versurile transcrise mai sus reprezintă cele trei formule metrice principale ale poemului (23 de emistihuri din cele 28 ale textului) :

a — Ø — Ø — Ø — ⏑ — ⏑ —
b — Ø — ⏑ — Ø — Ø — ⏑ —
c — Ø — ⏑ — Ø — ⏑Ø ⏑ —

Totodată, norma metrică poate fi obținută din analiza sistemului trohaic. Astfel, un vers de 7 silabe poate avea o extindere maximă, reprezentată de 7 picioare trohaice în care nu se realizează nici un accent, și o extindere minimă, de 4 picioare, în care unul dintre accente nu e realizat. În funcție de poziția acestui accent, versul devine ceea ce tradițional se numește iamb sau troheu. În această optică, versurile neregulate din poemul arghezian ocupă poziția intermediară între extinderea minimă a versului de 7 silabe și etapa imediat următoare, în care trei dintre accente sînt marcate prin Ø. De altfel, extinderea minimă este și ea prezentă în poemul lui Arghezi, în al doilea emistih al versului 10 :

// Ø fu sé se în sușI tá tăl //

Trebuie subliniat faptul că transcrierea propusă aici nu decurge numai dintr-o perspectivă silabică, în care contează „lungimea" segmentului analizat, ci, deoarece ține seama de poziția și de realizarea accentelor, este un model de tip silabotonic suplu în care numărul de măsuri dă seama de situația ambilor parametri.

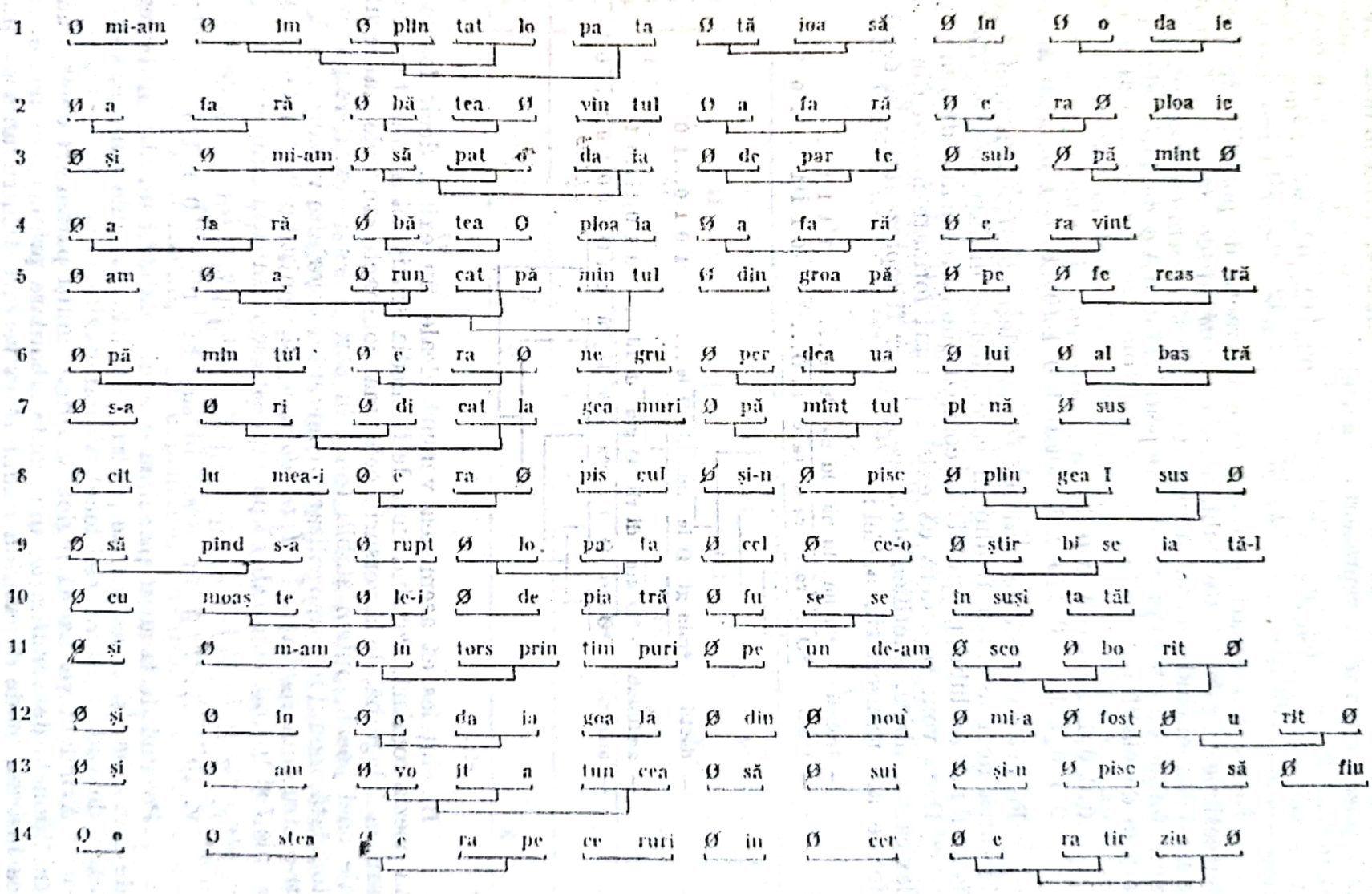
Pornind de la legăturile măsurilor trohaice între ele se poate introduce în descrierea metrică a unui poem o dimensiune care, deși în general neglijată, a fost utilizată aici ca esențială — limita unităților lexicale. Așa cum rezultă din transcrierea întregului poem (v. tabelul 2), se marchează foarte clar limitele unităților lexicale în raport cu unitățile metrice, iar, la nevoie, utilizînd același tip de legături, se pot scoate în evidență și structurile sintactice. În felul acesta se ajunge la un limbaj comun în care să se trateze elementele fundamentale ale unei structuri ritmice cum este versul.

Avînd în vedere că, în majoritatea situațiilor, silabele neaccentuate se realizează în cadrul măsurii trohaice, putem extrage din sistemul propus

Scanned with OKEN Scanner

Tabelul 2

Între două nopți — transcrere metrică



un subsistem mai abstract : dacă vom nota cu 0 pozițiile nerealizate, cu 1 silabele accentuate și cu 2 silabele neaccentuate, primele două versuri ale poemului vor fi reprezentate astfel :

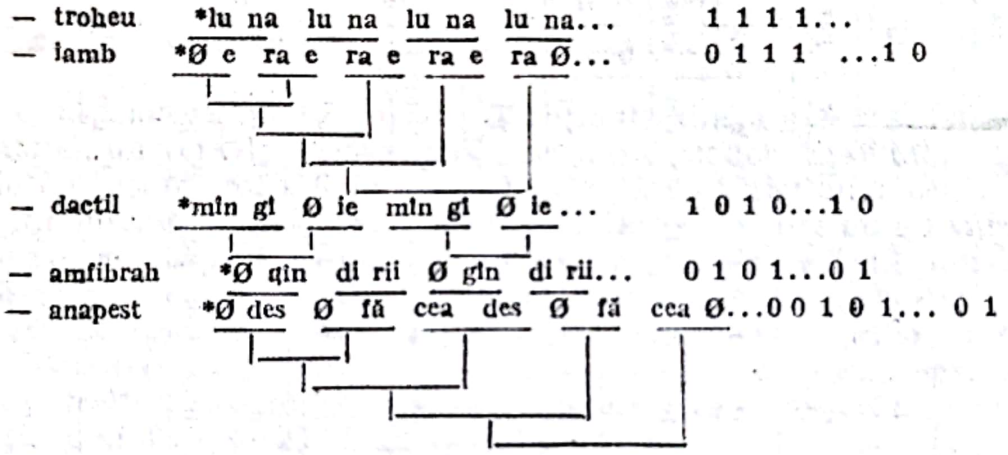
02 02 02 12 12 02 12 02 02 12
02 12 02 10 12 02 12 02 10 12

În această situație se poate face abstracție de pozițiile 2, a căror succesiune regulată este subînțeleasă, păstrîndu-le eventual în notare numai atunci cînd sînt substituite de (0). Astfel, prin contragere, apare o nouă formă a notației propuse, care poate fi folosită comod mai ales în operațiile de clasificare :

0 0 0 1 1 0 1 0 0 1
0 1 0 1 1 0 1 0 1 1 sau 0 1 0 1 (0) 1 0 1 0 1 (0) 1

Forma contrasă de mai sus își dovedește utilitatea atunci cînd se încearcă demonstrarea felului în care diferite unități metrice, de tipul iambului, dactilului, peonului sînt compatibile între ele în cadrul unui text.

Dacă vom considera că există versuri formate numai din unități lexicale iambice, dactilice etc., acestea vor fi reprezentate, în cele două forme ale transcrierii, astfel :



etc.

Bineînțeles că asemenea versuri ideale nu există decît foarte rar în poezia română. Pornind însă de la media statistică a unui text poetic sau, mai degrabă, de la versurile cele mai compacte sau cele mai regulate ale unei poezii, putem stabili tonul în care e scris textul respectiv și, totodată, modul în care realizarea concretă a celorlalte versuri derivă dintr-o structură regulată. În *Între două nopți*, emistihurile finale din versurile 7 și 10 arată limpede că poemul este scris în ritm iambic :

v. 7 —... // Ø pă mîn tul pi nă Ø sus // 0 1 1 0
v. 10 —... // Ø fu se se în suși ta tăl // 0 1 1 1

Pornind de la acest principiu, trebuie elaborat un sistem de reguli de transcriere și transformare pentru diferitele formule ritmice, sistem a cărui dezvoltare își va găsi locul altundeva.

Avînd în vedere că înglobează mai mulți parametri decît studiile tradiționale de versificație, modul de abordare propus aici poate servi ca instrument de descriere a unui *text* în versuri. Pentru aceasta, prima operație care trebuie făcută este clasificarea tipurilor de vers și studierea

Scanned with OKEN Scanner

distribuției lor în text. Ca și alte operații de interpretare metrică, aceasta trebuie făcută în așa fel încît să se țină seama de mai multe trăsături ale versului. Sistemul propus aici poate fi utilizat la diferitele lui nivele, mergînd de la reprezentarea de bază, în care sînt marcate și legăturile lexicale, pînă la forma cea mai abstractă, de tipul 0 1 1 1. Chiar și în forma cea mai realistă, o asemenea transcriere este mai economică decît cea tradițională.

Trecînd peste operația fastidioasă a clasificărilor reprezentărilor metrice din tabelul 2, se poate observa că unele emistihuri apar în cel puțin două exemplare. Din totalul de 28 de emistihuri, se găsesc în această situație 18 exemplare, deci echivalentul a 9 versuri. Restul de 10 emistihuri se distribuie în două clase : prima, în care emistihuri repetate însoțesc în același vers emistihuri unice, a doua, în care ambele emistihuri ale unui vers nu au echivalent în restul poemului.

Pentru a reprezenta distribuția în text a tipurilor de emistihuri, am notat cu A și B secțiunile verticale ale poemului, am notat cu cifre romane tipurile de emistih cu cel puțin două ocurențe, cu X versurile formate exclusiv din emistihuri cu un singur exemplar, și cu Y emistihurile cu un singur exemplar dar care sînt cuplate în vers cu emistihuri repetate. Rezultă astfel următorul tabel :

	A							B					
	I	II	III	IV	V	X	Y	II	III	IV	V	X	Y
1	I										V		
2			III						III				
3		II									V		
4			III										Y
5	I												Y
6			III								V		
7						X						X	
8							Y	II					
9					V					IV			
10						X						X	
11				IV									Y
12				IV									Y
13		II											Y
14				IV				II					

Observînd cu atenție tabelul constatăm o segmentare clară a textului în funcție de tipurile de emistih : tipurile I și III apar în primele 6 versuri, tipul IV apare în ultimele 6 versuri ; tipul X apare numai în versurile 7 și 10, iar tipul Y, în secțiunea verticală A, numai în versul 8. Tipul I apare numai în secțiunea A, celelalte tipuri fiind repartizate pe ambele secțiuni verticale. Putem vorbi deci de o împărțire a textului metric în trei subdiviziuni, prima cuprinzînd versurile 1—6, ultima cuprinzînd versurile 9—14, iar cea mediană, care o încalcă pe a doua, cuprinde versurile 7—10, scoțînd astfel în evidență perechea de versuri 7—8 și separînd din ultima subdiviziune versurile 9—10. Spațiul dublu definit cuprins între versurile 7 și 10 reprezintă un fenomen tipic pentru interpretarea metrică. Ambiguitatea segmentării poemului nu se poate rezolva în mod absolut. În această situație sîntem obligați să acceptăm concurența mai multor criterii care nu sînt totdeauna concordante. Ambigui-

Scanned with OKEN Scanner

tatea nu se poate rezolva decît printr-o ierarhizare a criteriilor, dar perspectiva din care trebuie făcută ierarhizarea este una funcțională. În acest sens, analiza metrică trebuie să devină *interpretare*.

Segmentarea textului metric a unui poem nu este un scop în sine. În principiu, ea trebuie să servească evidențierii unor relații semantice. De aceea, verificarea justeții analizei metrice nu se poate baza decît pe probe furnizate de sistemul semantic al poemului. În sonetul lui Arghezi, randamentul sistemului propus capătă o surprinzătoare confirmare semantică. Dacă urmărim (v. tabelul 2) cuvintele care acoperă complet și exact o poziție trohaică, obținem o listă de termeni care cuprinde mai multe substantive *(vîntul, ploaie, ploaia, tatăl, groapă, geamuri, piatră, timpuri, piscul, lumea, ... ceruri)*, două adjective *(goală* și *negru)*, un predicat cu complement pronominal *(iată-l)*, un pronume *(însuși)* și două adverbiale *(unde ...* și *pînă)*. Analizînd grupul substantivelor, observăm că acestea se supun unui sistem bine închegat : sînt trei substantive masculine și neutre articulate la singular *(vîntul, piscul, tatăl)*, trei substantive feminine nearticulate la singular *(ploaie, groapă, piatră)*, trei substantive neutre nearticulate la plural *(geamuri, timpuri, ceruri)* și două substantive feminine articulate la singular *(ploaia* și *lumea)*. Dacă acestui sistem nominal îi adăugăm și celelalte cuvinte trohaice din text, obținem o rețea tematică pe baza căreia se poate face legătura între nivelul metric și cel al semnificației poemului. În același timp, se găsește aici și o justificare a alegerii „cheii" trohaice pentru analiză. Cuvintele iambice ale textului nu se supun în nici un caz unui asemenea sistem riguros de organizare.

Argumentele furnizate de legătura între structura metrică și una dintre posibilele rețele tematice ale textului susțin elocvent calitățile interpretative ale sistemului propus. După o elaborare mai amănunțită decît cea de față, el duce la rezolvarea problemelor cu caracter teoretic și aplicat care îi preocupă astăzi pe metricieni. Este foarte probabil că în această bază se vor putea descrie mai exact procesele de generare a versului, structurile sale ritmice și se vor indica mai explicit funcțiile versificației în ansamblul fenomenelor care definesc limbajul poetic.

MIHAI POP

(SCL, XXXV, 1984, nr. 4, p. 307—316)

Scanned with OKEN Scanner

TUDOR ARGHEZI, *PSALM* („VECINUL MEU ...")
O ANALIZĂ DE TEXT

Vecinul meu a strîns cu nendurare
Grădini, livezi, cirezi, hambare.
Şi stăpînirea lui se-ntinde acum
Pîn' la hotarele de fum.
Soarele-apune zilnic şi răsare
Într-ale sale patru buzunare.
Văzduhu-i face parte din avut
Cu-al zalelor de stele aşternut.
Luînd şi lumina-n ţarcul lui de zestre,
O potcovi şi-o puse în căpestre.
Din cer ia fulgeri, din pămînt grăsimi,
Adîncuri înmulţind cu înălţimi,
Şi fostul meu vecin de ţărm se ţine
Vecin de-o vreme, Doamne, şi cu tine.

Urechea lui închisă pentru graiuri
Cu scamă s-a umplut, de mucegaiuri.
Gingia moale, înţărcată, suge,
Ochiul porneşte blînd să se usuce,
În pîntec spini, urzici şi aguride
Dau ştiri de beteşugul ce-l ucide.
Creştetul gol poţi să-l încerci
Puhav subt pipăit, ca pe ciuperci.
Şi-i şubred ca o funie-nnodată
Cu căpătîiu-n barca înecată.

Doamne, aşa obicinuit eşti, biet,
Să risipeşti făptura ta încet.
Prefaci în pulbere măruntă
Puterea dîrză şi voinţa cruntă.
Faci dintr-un împărat
Nici praf cît într-un presărat.
Cocoloşeşti o-mpărăţie mare
Ca o foiţă de ţigare.
Dintr-o stăpînire semeaţă
Ai făcut puţină ceaţă.
Zidind, schele-nalte şi repezi ridici,
Încaleci pe lespezi cît munţii melci mici.
Păretele-i veacul pătrat
Şi treapta e veacul în lat
Şi scara e toată vecia.
Şi cînd le dărîmi, trimiţi clipa
Să-şi bată aripa
Dedesubt.
Musca mută a timpului rupt.

Textul face parte din volumul *Cuvinte potrivite*; el aparţine cunoscutei serii a *Psalmilor* arghezieni, care se prelungeşte, dincolo de cuprinsul acestui prim volum al autorului, de-a lungul întregii sale opere poetice.

Ne propunem în analiza de faţă o abordare a textului care să ia în considerare, pe cît este posibil în mod egal, atît planul semnificaţiilor profunde ale poemului, cît şi pe acela al realizării lor expresive; vom încerca adică punerea în evidenţă a mecanismelor verbale prin care textul îşi susţine valorile sale de fond. Plecînd de la vechea formulă, adeseori invocată, dar mai rar dovedită în practică, după care natura poeziei trebuie căutată în solidaritatea fundamentală dintre un conţinut şi o expresie, analiza de text, în comparaţie cu alte modalităţi de abordare a obiectului literar, tinde să-şi afirme specificitatea legînd-o tocmai de un astfel de interes subliniat faţă de considerarea în simultaneitate şi interdependenţă a celor două planuri amintite. În plus, observaţiile şi interpretările mai ample, care tind a se lipsi adeseori de sprijinul unui comentariu aplicat la text, se cer integrate, dintr-o asemenea perspectivă, unei atitudini cercetătoare care vizează căutarea şi punerea în evidenţă a „figurii" particulare a textului, mai curînd decît transformarea acestuia într-o exemplificare a unei teme generale.

Scanned with OKEN Scanner

Vom observa, la începutul analizei, prezența în textul arghezian a unor serii de simetrii realizate la felurite niveluri ale sale, față de care abaterile, numeroase, țin să ilustreze un principiu general la Arghezi: e vorba de ceea ce am putea numi o retorică a surprizei, pe care textul o dezvoltă în ansamblul său, construind-o la diferite paliere. Un asemenea scop implică, în mod neîndoios, o anume regie a realizării, iar autorul *Cuvintelor potrivite*, reputat constructor de poante și efecte poetice, dovedește și prin textul de față că posedă o forță puțin obișnuită în a șoca automatismele de gîndire ale cititorului, prin răsturnarea sau înlocuirea cu sintagme surprinzătoare a construcțiilor verbale așteptate. Pentru a da aici numai două exemple, trimitem la tratamentul „pămîntesc" și chiar „familiar" al „materiilor" cosmice *(soarele, văzduhul, lumina)* în strofa întîi sau, în strofa a treia, la figurarea îndrăzneață, prin termeni foarte domestici *(păretele, scara)*, a unor abstracte ce scapă obișnuitei măsuri omenești (veacul, vecia, timpul în general).

Simetriile menționate aparțin unor unități poetice diferite ca mărime și importanță. Primul decupaj, operat deja de autor, are ca rezultat împărțirea textului în strofe. Ele nu sînt, în cazul de față, simple grupări aleatorii de versuri, cum se poate întîmpla uneori, ci corespund unor limite de semnificație în cadrul mișcării ideii poetice, fapt ce nu poate fi trecut cu vederea de analiză. Însă în *Psalmul* cercetat unitatea de bază se dovedește a fi distihul. El este susținut, din punct de vedere formal, de evidența rimei împerecheate, ca și de organizarea sintactică, ce face să domine în ansamblul poeziei fraze sau propoziții cuprinse întocmai în cele două versuri componente, realizînd cel mai adesea această unitate prin intermediul ingambamentului. Abaterile sînt puține: „independente" ar putea fi socotite versurile 17, 18, 35, 36, în timp ce versurile 37—39 alcătuiesc o rară (în comparație cu structura binară generalizată) terțină.

Înăuntrul distihurilor, constituite ca unități de sens, funcționează de asemenea, la nivele mai coborîte, simetrii de natură sintactică și chiar morfologică. Comparînd strofele între ele, se poate observa că ordinea obișnuită subiect (+determinare) — predicat (+ determinare) apare, aproximativ aceeași, în primele patru distihuri ale strofei întîi *(Vecinul meu a strîns cu nendurare, Și stăpînirea lui se-ntinde acum, Soarele-apune ..., Văzduhu-i face parte ...)*, dar se tulbură în al cincilea *(Luînd și lumina ...)*, care prezintă o structură sintactică diferită, începînd cu o circumstanțială, și nu cu subiectul așteptat. Topica inițială va fi recuperată abia în distihul final al strofei *(Și fostul meu vecin ... se ține vecin ...)*. La fel, strofa a doua construiește în mod simetric amintita distribuție a termenilor în primele trei unități de sens *(Urechea ..., Gingia ..., Ochiul ...)*, dar o pierde în distihul următor *(În pîntec ...)*. În fine, strofa a treia, după ce fixează ordinea cu predicatul la început (întrucît subiectul, peste tot același, nu mai are nevoie să fie reluat: *Prefaci ..., Faci ..., Cocoloșești ...*), alcătuiește în mod diferit distihul ce urmează, care începe cu un complement *(Dintr-o stăpînire semeață ...)*. Morfologia încearcă și ea să calchieze ordinea (și dezordinea) sintactică menționată. Stricarea simetriei în strofa întîi se însoțește, în același distih, de apariția unui timp verbal (perfectul simplu: *potcovi, puse (în căpestre)*) diferit de prezentul generalizat în întreaga strofă. Situația e similară în strofa a treia, unde un perfect compus *(ai făcut)* se ivește tot în distihul perturbator al topicii dominante pînă atunci, venind astfel în contrast cu același prezent extins în restul propozițiilor din strofă.

Scanned with OKEN Scanner

Procedeul obișnuit de care se servește textul pentru a realiza efectul de surpriză este antiteza. Regăsibilă atît la nivelul mai general al legăturilor dintre strofe, cît și la acela al compoziției fiecăreia dintre ele, dar intrînd chiar și în alcătuirea unor sintagme lexicale minime, opoziția devine astfel principiul general de organizare a textului de față. O construcție ca *hotarele de fum* (versul 4) aliază într-un raport de tip oximoron termeni opuși în esența lor : *hotarul*, linie fermă, putînd de aceea delimita două zone, și *fumul*, materie în chip esențial evanescentă. Dar tocmai printr-un astfel de raport, nefiresc în planul unei logici obișnuite, versul ne atrage atenția, în planul poetic, asupra faptului că pășim astfel dintr-un f e l de lume în alta, calitativ diferită de prima.

E important să observăm faptul că împărțirii în strofe îi corespunde, în mare măsură, și distribuția persoanelor gramaticale, care pot fi socotite aici modalități de manifestare a „personajelor" lirice ale poemului. Persoana întîi apare indirect prezentă în prima strofă, unde, din sintagma *vecinul meu*, poate fi dedusă ca fiind cea a naratorului. Ea implică, în același timp, un anume grad de solidaritate a acestuia cu „vecinul" său, pe care poezia o sprijină nu numai prin semnificația directă a relației afișate *(vecinul meu)*, dar mai ales prin folosirea, în anumite porțiuni ale textului, într-o formă (firește, adaptată situației poetice) a ceea ce în proză poartă denumirea de s t i l i n d i r e c t l i b e r. O asemenea manieră se servește de elemente ale vorbirii la persoana întîi (semne ale autocunoașterii sau ale confesiunii), date însă la persoana a treia. Faptul conferă discursului literar un aer de obiectivitate ce pare mai convingător, păstrînd însă accesul la gîndirea intimă a subiectului. Îndreptățirea presupunerii unei astfel de solidarități profunde a naratorului cu „vecinul" său se vede întărită și de situația asemănătoare existentă în ceilalți psalmi arghezieni, unde persoana întîi, cea a eroului liric, este (alături de persoana a doua, cu care se stabilește dialogul) din abundență prezentă (citățm primele versuri : *Tare sînt singur, Doamne, și pieziș ; Aș putea vecia cu tovărășie ; Sînt vinovat că am rîvnit ; Ruga mea e fără cuvinte ; Nu-ți cer un lucru prea cu neputință ; Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere ; Pribeag în șes, în munte și pe ape, Nu știu să fug din marele ocol ; Ca să te-ating, tîrîș, pe rădăcină ; Făr-a te ști decît din presimțire* ș.a.). E ușor a vedea așadar în acest „vecin" un *alter-ego* al naratorului. Însă avantajul despărțirii celor doi — și al vorbirii nu despre sine, ci despre „celălalt" — este evidențiat de posibilitatea apariției unui context cum este cel cuprins în strofa a doua a poemului. Violența cu care este descrisă aici mizerabila condiție existențială a aparent triumfătorului vecin ar fi greu de imaginat ca funcționînd la persoana întîi, aplicîndu-se adică asupra propriei persoane a naratorului.

Fiind subiectul întregului poem, *vecinul meu* va decide asupra importanței persoanei a treia, care îl numește. El apare masiv reprezentat în primele două strofe — și mai puțin în ultima, unde rolul său va fi preluat, spre generalizare, de *făptura lui Dumnezeu*, denumire care lărgește limitele „domestice" impuse la început personajului. Reluările sale pronominale sînt diverse și numeroase, determinările îl vizează din toate părțile, cu intenția de a-i contura un portret cît mai amănunțit.

În sfîrșit, situația persoanei a doua se aliniază tratamentului general pe care poetul i-l rezervă în *Psalmi*, adică este consacrată lui Dumnezeu. Acesta apare invocat în treacăt în finalul strofei întîi, pentru a

Scanned with OKEN Scanner

reveni apoi și a domina ultima strofă. Mai cu seamă numeroasele verbe de aici (este strofa cea mai „activă"), aflate în majoritate la persoana a doua, centrează atenția asupra subiectului, numit numai o dată, prin apelativul inițial, dar subînțeles peste tot și urmărit atent în amănuntele activității sale.

Cercetînd în continuare, în chip mai detaliat, felul cum se desfășoară compoziția poemului, observăm mai întîi că prima strofă are ca intenție principală construirea unei gradații, care trebuie să conducă subiectul — *vecinul meu* —, anunțat la începutul poeziei, de la condiția sa pămîntească spre cea supranaturală. Primul vers *(Vecinul meu a strîns cu nendurare)* conține nu numai numirea acțiunii sub semnul căreia va sta întreaga dezvoltare a strofei, dar și o circumstanță modală *(cu nendurare)*, menită să indice intensitatea acestei acțiuni. Ea justifică și aglomerarea de bunuri ce urmează și care determină, în cele din urmă, accederea eroului la noua sa condiție. Versul al doilea, alcătuit în exclusivitate din substantive la plural *(grădini, livezi, cirezi, hambare)*, dă seama de cantitatea, dar și de graba, oarecum, a acestei acumulări, pentru a se ajunge în felul acesta la situația de acum, cînd stăpînirea lui se întinde pînă la *hotarele de fum*. Ultima sintagmă se încarcă de o valoare deosebită, căci marchează, prin alianța dintre o noțiune precisă *(hotare)* și una vagă *(fum)*, limita dintre cele două lumi. Cea pămîntească, pe care vecinul a cuprins-o deja, e măsurabilă prin lucruri obișnuit gospodărești *(grădini, livezi, cirezi, hambare)*. Cealaltă, pe care am putea-o numi cosmică, depășește capacitatea omenească de cuprindere, astfel încît *vecinul* o va trata, simplu, cu aceeași măsură. Este aici încă un prilej pentru Arghezi de a oferi dovada forței sale artistice în ceea ce privește materializarea abstractului, legînd cu îndrăzneală între ele teritorii foarte îndepărtate. Așadar, *soarele* apune și răsare în cele patru *buzunare* ale stăpînului, *văzduhul* (cu *așternutul* lui de stele) intră de asemenea în averea acestuia, în fine, *lumina*, pentru a fi definitiv păstrată, e *potcovită* și *pusă în căpăstru*, asemenea unui cal în *țarcul* său. „Inventarul" averii cosmice se încheie cu un distih conclusiv (versurile 11—12), în care cerul și pămîntul ajung să se întîlnească, intrate amîndouă sub puterea *vecinului*, care ia *din cer fulgeri*, *din pămînt grăsimi* și, printr-o operație ce pare matematică *(adîncuri înmulțind cu înălțimi)*, încearcă să dea măsura verticalei pe care se înalță pofta sa de avuție. Elementele casnice sînt astfel puse de poet să delimiteze volume și suprafețe uriașe : cele patru buzunare prin care trece soarele devin colțurile „moșiei" vecinului, văzduhul e așternut întins, lumina stă închisă într-un țarc, iar mișcarea pe verticală se face între adînc și înălțime. Pluralele *fulgeri*, *grăsimi*, prin generalitatea lor, opuse singularelor *soare*, *văzduh*, *lumină*, reîntîlnesc pluralele vagi de la început, care numeau cantități nediferențiate, pentru că sînt obișnuite și pămîntești *(grădini, livezi, cirezi, hambare)*. Totul concură la proiectarea, pe un fundal cosmic astfel pregătit, a noii staturi de uriaș a vecinului, care poate ajunge astfel să creadă că *se ține vecin de-o vreme* cu Dumnezeu. E de remarcat expresia populară, aici cu nuanță ironică, *se ține vecin*, pe care sîntem lăsați să credem că naratorul a împrumutat-o din chiar limbajul vecinului său (un exemplu de „cooperare" stilistică între cele două personaje), dar care se întoarce împotriva celui ce o rostește, adică a vecinului, dezumflînd, prin încărcătura ironică pe care o poartă, deșarta superbie a nouului stăpîn.

Scanned with OKEN Scanner

Se observă bine, în organizarea strofei întîi, antiteza ce opune lumile stăpînite de același vecin, cea naturală și cea supranaturală. Opoziția apare cu atît mai subliniată, cu cît procedeul de a le cuprinde pe amîndouă, în ciuda diferenței de substanță atît de marcate dintre ele, este același, transferat aidoma dintr-una în cealaltă ; el provoacă mărunte și repetate discrepanțe între natura obiectelor cosmice *(soare, văzduh, lumină)* și modul de a le lua în stăpînire. Devine mai vizibilă acum și gradația care, pornind de la primul distih, ce definea condiția pămîntească a personajului *(vecinlul meu)*, conduce în finalul strofei la afirmarea presupusei vecinătăți cu Dumnezeu, o dată cu abandonarea implicită a situației inițiale *(fostul meu vecin)*. O astfel de extensie uriașă (mai puțin ironia ce-o însoțește, permisă aici tocmai de folosirea persoanei a treia pentru a caracteriza starea eroului liric) este regăsibilă și în alți psalmi arghezieni. Acolo subiectul, numit prin persoana întîi, devenea fie *tîlhar de ceruri*, oprit în avîntul său apostat de cuvîntul divin (și aceasta după ce în cetate *rîvnise la bunurile toate* și le obținuse după dorință), fie un *copac* care, slujindu-l pe Dumnezeu, se metamorfoza în *nalt candelabru, strajă de hotare*, în ale cărui ramuri *stelele vin și se aprind pe rînd*, condiție în cele din urmă refuzată, tot așa cum refuzată era și închinarea către divinitate a harului celui care credea că ar *putea vecia cu tovărășie / Să o iau păriașa gîndurilor mele* ș.a.m.d. Propensiunea către înalt se definește astfel ca o atitudine constantă a poetului, rezolvată liric în felurite ipostaze în „inscenările" din *Psalmi* ori din alte poezii ale sale.

Strofa a doua marchează o evidentă opoziție față de prima. Construcția antitetică prezentă la nivelul micilor contexte de tip distih este atenuată acum în favoarea unei descrieri prelungite, care adoptă un ton mai unitar. Persoanele întîi și a doua lipsesc din vers, și întregul text se constituie ca un portret al *vecinului*, care se află prezent în strofă prin reluări pronominale (urechea *lui*, ce-*l* ucide). Asupra sa este dirijat sensul numeroaselor determinări (de observat creșterea importantă a numărului de adjective, în comparație cu prima strofă). Superbiei de mai înainte a personajului îi răspunde acum violența unui portret ce ar părea, în bună tradiție pamfletară arghezianâ (vezi, spre comparație, imaginile din *Tablete din Țara de Kuty*), să prezinte fizicul personajului, dacă în versul întîi *(Urechea lui închisă pentru graiuri)* nu ar preciza refuzul — sau neputința eroului — de a mai auzi glasul divin. Întreaga descriere ce urmează se transformă astfel într-o consecință și, așezată în contextul întregii poezii, într-o pedeapsă pentru semeția *vecinului*.

Violența de limbaj simțită aici se ajută din nou de apelul la cîteva elemente de lexic popular, aspre sau pitorești. În comparație cu strofa întîi, unde singura construcție sesizabilă pentru un astfel de efect era locuțiunea verbală *a se ține vecin cu cineva*, cuvintele „colorate" sînt acum mult mai numeroase : *înțărcată, a da știre, beteșug, puhav, putred, a suge, căpătîi*.

Dezvăluind tristețea condiției reale a personajului, în opoziție cu aparenta sa măreție din strofa întîi, poetul operează aici în chip sistematic. El trece în revistă cîteva simțuri, numite prin organele corespondente, și le însoțește de caracteristici menite toate să marcheze degradarea : urechea s-a umplut *cu scamă, de mucegaiuri*, gingia e *moale* și *înțărcată*, ochiul *se usucă blînd*, pîntecul, *plin de spini, urzici și aguride*, e ucis *de beteșug*, creștetul e *puhav sub pipăit* ca ciupercile, în totul eroul e *șubred* ca o funie intrată în putrezire. În ciuda aparentei diversități a determi-

Scanned with OKEN Scanner

nărilor, poate fi observat faptul că descrierea este centrată asupra unei însuşiri ce domină tabloul, trăsătură numită de-a dreptul în versul 17 prin adjectivul *moale*. Acesta îndreaptă impresia căutată către zona tactilului, simţ elementar, mai direct şi mai „material" decît celelalte simţuri, la care poetul face apel în repetate rînduri, încărcîndu-l de semnificaţii diverse (un exemplu, între altele, e versul celebru : *Vreau să te pipăi şi să urlu* : *„Este!"*). Faptul explică şi de ce majoritatea termenilor de comparaţie sînt luaţi din lumea vegetală *(mucegaiuri, spini, urzici, aguride, ciuperci)*, la care vin să se adauge, întărind aceeaşi impresie dominantă de moliciune, şi celelalte determinante *(scamă, puhav, blînd)*. Rostul acestei „regii" este de a pregăti, prin acumularea unor astfel de note, impunerea ideii de *putrezire*, pe care caracteristica de *moale* o sugerează foarte bine şi pe care o fixează fără dubiu imaginea cuprinsă în distihul final : *Şi-i şubred ca o funie-nnodată / Cu căpătîiu-n barca înecată*. Astfel, întocmai ca în strofa întîi, cea de-a doua strofă cunoaşte şi ea o dezvoltare gradată a ideii poetice, puse să evolueze de la premisa din primul vers (neputinţa auzirii graiurilor) către comparaţia finală (care ascunde în fond o metaforă), ce vine să precizeze adevărata condiţie a personajului. Aceasta se încheagă în planul aparent al însuşirilor fizice, numite mai întîi prin *moale* şi reluate apoi mai apăsat prin *şubred* ; însă textul trimite constant, prin indicii menţionaţi, către un plan al semnificaţiilor mai adînci, care au în vedere caracterizarea condiţiei metafizice a personajului.

Ceea ce se cere însă remarcat e faptul că această descompunere organică, vizibilă peste tot, capătă în text înfăţişarea unui proces care afectează o făptură încă *vie*. Ni se oferă, în acest scop, tabloul unei morţi lente, urmărite în acţiunea ei de instalare într-o fiinţă. Faptul este şocant şi neobişnuit, dacă ne gîndim la tradiţionala reprezentare a morţii, care ia mai curînd forma unei treceri violente ori măcar instantanee, şi mai puţin a uneia *blînde* şi *treptate*. Încetinirea procesului morţii provoacă poetului voluptatea uşor morbidă cu care este contemplat actul descompunerii, parcurs în etape, tocmai pentru ca spectacolul să poată fi astfel mai bine savurat (vezi, în acest sens, persistenţa ideii şi a tehnicii de realizare a ei, de pildă în cunoscutele *Blesteme* : *Întîi, însă, viaţa, bolind de durată / Să nu înceteze deodată / Şi chinul să-nceapă cu-ncetul* ; şi mai departe : *Pe tine, cadavru spoit cu unsoare, / Te blestem să te-mpuţi pe picioare* etc.). Este semnificativ, de exemplu, pentru surprinderea acestui moment al începutului morţii, versul 18 : *Ochiul porneşte blînd să se usuce*, unde ambele verbe sînt verbe „lente", al doilea exprimînd o durată, iar desfăşurarea înceată a acţiunii primului fiind controlată de adverbul *blînd*, totul aflîndu-se constituit prin opoziţie implicită cu tradiţionala imagine dramatică a morţii. Mai mult, organul astfel afectat, ochiul, se dovedeşte a nu fi fost ales la întîmplare, el fiind unul dintre cele mai importante şi mai gingaşe „mădulare", în faţa căruia poetul însuşi se uimeşte în alte poezii (lauda, de pildă, din *Dar ochii tăi?*, poem al ciclului *Cîntare omului* : *Ascultă, ce nu-mi poate închipuirea crede / E că bijuteria cu pleoape calde, vede. / Auzi? Pricepi? Să poată vedea un mădular? / Atunci nu-i vorba numai de trupuri, ci de har*). Tristeţea condiţiei umane dă tabloului realizat în strofa a doua tonul său fundamental.

Ultima strofă se găseşte net dominată de revenirea persoanei a doua anticipată, cum am văzut, prin invocarea lui Dumnezeu din finalul primei strofe. În acelaşi timp, legătura, mult mai importantă, cu strofa a doua are loc prin reluarea şi amplificarea temeie *vecinului meu*, devenit acum,

Scanned with OKEN Scanner

prin mutarea într-un plan mai general, *făptura lui Dumnezeu*. Relaţia este marcată semantic de verbul *a risipi*, termen cu caracter generic în context, pus la începutul strofei să numească acţiunea ce va urma : *Doamne, aşa obicinuit eşti, biet, / Să risipeşti făptura ta încet*. Se remarcă de asemenea adverbul *încet*, care răspunde la distanţă unor indici „moderatori", de felul lui *blînd*, ai acţiunii verbelor din strofa anterioară.

Aflat în distihul-sentinţă de la început, ale cărui rol şi poziţie atestă o simetrie a construcţiei relevabilă în toate strofele poeziei, *a risipi* va deschide prin urmare lanţul semantic, la care vin să se adauge verbele următoare *(prefaci în pulbere, faci ... praf, cocoloşeşti)*, marcînd prin organizarea sintactică şi prozodică a propoziţiilor din care fac parte revenirea în actualitate a distihului şi, o dată cu el, reinstalarea antitezei. Ceea ce urmează în context vrea să limpezească natura adevăratei „vecinătăţi" dintre om şi divinitate. Tratamentul celei din urmă, aşa cum îl arată întreaga strofă, e principial acelaşi cu cel hiperbolizant, aplicat în prima strofă *vecinului meu*, numai că, de data aceasta, Dumnezeu e cel care capătă dimensiuni uriaşe, asociate cu puteri pe potrivă, în aceeaşi măsură în care, la celălalt capăt al antitezei, făptura omenească se vede micşorată şi strivită de o astfel de comparaţie. Relaţia Dumnezeu—om din această ultimă strofă se constituie astfel pe baza opoziţiei generale dintre esenţial şi aparent, avută în vedere şi pînă acum de antiteza instalată între primele două strofe, care descriau pe rînd condiţia aparentă şi apoi pe cea reală a omului. Contrastul este accentuat de importanţa acordată calităţii reprezentării omeneşti *(împărat, împărăţie, putere, stăpînire)* la această întîlnire cu Dumnezeu. El va strivi între degete făptura sa *(Faci dintr-un împărat / Nici praf cît într-un presărat)*, va risipi lucrul omenesc *(Cocoloşeşti o-mpărăţie mare / Ca o foiţă de ţigare)*, tot aşa cum îi va spulbera superbia *(Prefaci în pulbere măruntă / Puterea dîrză şi voinţa cruntă* sau *Dintr-o stăpînire semeaţă / Ai făcut puţină ceaţă)*, umilind astfel, de două ori, în *omul* ce s-a crezut împărat atotputernic, pe *vecinul* său strîngător de averi şi putere. Trebuie subliniată aici din nou capacitatea poetului de a coborî abstracţiunea în forme de o materialitate surprinzătoare *(împărat = praf, putere dîrză şi voinţă cruntă = pulbere, împărăţie = foiţă de ţigare, stăpînire = puţină ceaţă)*, care par să se realizeze aici ca nişte variaţii pe vechea temă a risipirii în praf şi pulbere a oricărei puteri.

Partea a doua din ultima strofă lasă în pace *făptura lui Dumnezeu*, dar continuă elogiul puterii divine, aşezînd-o sub semnul tradiţional al *zidirii*. Din nou, întreaga acţiune se vede concentrată mai întîi într-un verb ce o anunţă *(zidind)*, care constituie în acelaşi timp prima verigă a unui lanţ semantic (în care intră, de exemplu, la nivelul substantivelor, *schele — lespezi — părete — treaptă — scară)*. Antiteza e păstrată, dar ea se mută din planul relaţiei directe *Dumnezeu—om* în acela al raportului dintre puterea divină şi posibilitatea măsurării ei de către limitata capacitate omenească. Pentru că tratamentul în genere aplicat lui Dumnezeu în poezia argheziană este în fond unul profund omenesc (oare cum şi-ar imagina altfel *vecinul* că l-ar putea ajunge pe Dumnezeu?), acesta devine, printr-o metaforă voit naivă, un *zidar* ce înalţă schele ori încalecă pe *munţi*, care, văzuţi de la înălţimea sa, par nişte *melci mici*. Urmînd logica aceleiaşi echivalenţe, Dumnezeu zideşte o *casă*, care devine în viziunea poetului o modalitate de a putea reprezenta timpul divin, coborît la proporţiile înţelegerii omului, dar păstrînd totuşi un raport cu creatorul

Scanned with OKEN Scanner

său , ceea ce instalează o nouă opoziție șocantă între cele două entități, spațiul și timpul, arareori făcute să devină echivalente în acest chip. Altfel zis, poetul măsoară timpul divin, care e de fapt *vecia*, prin dimensiunile unei case omenești. *Păretele-i veacul pătrat / Și treapta e veacul în lat / Și scara e toată vecia* realizează în felul acesta o suită de identități paradoxale, care alcătuiesc în întregul strofei și al poeziei o unitate aparte, constituindu-se, cum spuneam, și la nivel formal drept singura terțină într-un ansamblu dominat net de structuri binare. În plus, atenția lecturii e atrasă (printr-o tehnică a tăierii versului frecventă la Arghezi) asupra scurtimii — în comparație cu măsura generală a poeziei — celor trei versuri, grăbite parcă să cuprindă obiectul definiției și să pregătească într-un anume fel sfîrșitul poeziei, realizat, la rîndul său, într-o formă prozodică voit dezordonată, aproape frîntă.

Analiza compoziției unui vers al acestei terține, cum ar fi *Păretele-i veacul pătrat*, poate pune bine în evidență felul în care expresia stă în slujba ideii poetice. Mai întîi, versul răstoarnă ordinea firească a echivalării; căci dacă avansăm, în bună logică, dinspre abstract spre concret sau dinspre general către particular, *veacul* ar trebui să fie asemănat cu *păretele*, iar nu invers, așa cum procedează poetul aici. Apoi, acesta atribuie *veacului* proprietatea termenului cu care el este comparat *(păretele)*, în așa fel încît *veacul pătrat* devine, datorită marii distanțe dintre termenii angajați în relație, de o materialitate bruscă, vizualizîndu-se într-o formă geometrică elementară. În sfîrșit, prin poziția sa, *veacul* se vede așezat în mijlocul sintagmei cu care el este asemănat

(Păretele-i → | veacul | ← pătrat),

dezmembrînd-o și introducîndu-se cu forța parcă în interiorul ei. Impresia resimțită aproape inconștient la lectură este că veacul se află astfel presat între cei doi termeni însoțitori, care par să-l strivească și să-l absoarbă, desăvîrșind în felul acesta, prin asimilarea termenului *altar*, amintitul proces al materializării abstractului. Efectul produs ilustrează bine priceperea cu care poetul cunoaște și folosește puterea ascunsă a relațiilor dintre cuvinte, în cazul de față forța unui context de tip determinat — determinant *(părete pătrat)*. Versul următor *(Și treapta e veacul în lat)*, construit față de primul într-un evident paralelism sintactic (figură de stil ce încheagă de altfel întreaga terțină), aduce informația unei noi echivalări, care, adăugîndu-se la prima, o pregătește pe cea de-a treia, totalizatoare : *veac* după *veac* dau acum *vecia*, comparată cu o *scară (Și scara e toată vecia)*, identitate la rîndul ei preparată semantic de *treapta* din versul anterior. Iată cum spațiul — și nu oricare, ci unul domestic — ajunge să figureze timpul; și nu orice timp, ci însăși eternitatea, oferind o măsură omenească unei dimensiuni supraomenești.

Dar ca și cum zidirea n-ar fi dat o suficientă idee asupra puterii divine, finalul strofei revine la imaginea de început, cea a risipirii. Aceasta nu mai e însă *încetă* și *moale*, ci, dimpotrivă, bruscă și violentă. Timpul, prezentat aici sub forma *veciei*, ia acum, în cadrul unei noi antiteze, înfățișarea *clipei*. Zburînd, ea poate deveni cu ușurință o *muscă*, însă una *mută*. Printr-o dublă figură de limbaj (mai întîi metonimia *timp—clipă*, apoi metafora *clipă—muscă*), timpul se transformă dintr-o circumstanță (zidirea se dărîmă *într-o clipă*) într-un agent, și încă într-unul distructiv

şi violent : Dumnezeu trimite *clipa să-şi bată aripa* dedesubtul lucrării înălţate mai înainte şi astfel s-o dărîme. Versul se frînge, la fel cum frînt ne apare acum însuşi timpul (care devine *musca mută a timpului rupt*). Acesta se înfăţişează fragmentat şi oprit pentru privirea omului, în clipa cînd lucrarea divină se năruie prin voinţa celui ce-a zidit-o. Vecia şi clipa se întîlnesc, opunîndu-se reciproc într-o ultimă antiteză a poemului, dar reflectîndu-se, în acelaşi timp, una în cealaltă şi confundîndu-se pentru un moment, tot aşa cum *făptura lui Dumnezeu* a putut părea pentru o clipă asemănătoare demiurgului însuşi.

Întreaga construcţie a poemului se dezvoltă aşadar sub semnul simetriei şi al opoziţiei, trăsături regăsibile la aproape toate nivelurile textului, de la ordonarea versurilor în structuri de tip distih la relaţiile dintre strofe sau la opoziţia fundamentală om—divinitate, care dă sensul profund al *Psalmului*. Rezolvarea specifică, în textul de faţă, a acestei ultime relaţii, socotită caracteristică pentru poezia argheziană în general, aşază situaţia omului într-o lumină nu tocmai avantajoasă. Am văzut cum primele două strofe descriu pe rînd semeţia aparentă şi trista realitate a condiţiei eroului, pentru ca strofa a treia să reia tema sub forma antitezei tranşante *om—demiurg*, încheiată fără vreo posibilitate de salvare pentru primul. Primind o motivare specifică în contextul poemului de faţă, risipirea făpturii omeneşti se constituie în final ca o pedeapsă dată vecinului pentru superbia sa de la început, *hybris* împotriva divinităţii, deşartă încercare de egalare şi concurare. Tot o reacţie la o astfel de pretenţie este şi aspra replică din strofa a doua, care vrea să sugereze, prin imaginea vieţii intrate în descompunere, ideea trăirii între limitele unei existenţe aparente inautentice, purtate în perspectiva risipirii încete, dar inevitabile.

Soluţia înregistrată în psalmul de faţă nu este, desigur, izolată în poezia lui Arghezi. Ea poate fi întîlnită, asociindu-şi cuvenitele nuanţe locale particularizante, în multe texte ale poetului (vezi, spre exemplu, poezia *Între două nopţi* ori psalmul ce ar putea fi numit şi al „învinsului" : *Sînt prins din patru laturi deodată / Şi-oricît m-aş măguli biruitor, / Cunosc ce răni şi-anume unde dor / Şi suferinţa mea necăutată*). Dar în egală măsură vom descoperi în textele poetului atitudinea de tip contrar, situată în cadrele unei rezolvări generale diametral opuse a aceleiaşi mereu cercetate legături dintre om şi divinitate. Întrebîndu-se, într-un alt psalm, *cine îi este binefăcătorul*, omul se bucură şi mulţumeşte pentru grija şi dărnicia ce i se arată : *Tu nici nu-ntrebi ce voi şi mi-l şi dai, / Ce mi-a lipsit, întotdeauna ai, / Şi-ai şi uitat / De cîte ori şi ce şi cît mi-ai dat* etc. Mai importantă decît aflarea sau negarea existenţei unei divinităţi, alternativă prezentată în formele ei extreme de însuşi poetul (*Să te ucid, sau să-ngenunchi a cere?*), e, desigur, căutarea însăşi, mereu producătoare, prin natura ei profundă şi dramatică, de mare tensiune lirică. Un răspuns la întrebarea de mai sus, fie el afirmativ sau negativ, ar putea să însemne, în ambele cazuri, o cădere a unei astfel de încordări creatoare, provocînd prin aceasta stingerea vocii poeziei. *Psalmul* de faţă reprezintă aşadar o ipostază, posibilă între numeroase altele, cuprinse toate în adîncul unei întrebări mereu deschise, care îşi află în ea însăşi raţiunea de a exista şi de a se vedea astfel mereu pusă, pentru folosul poeziei, de la început.

ALEXANDRU TUDORICĂ

(„Viaţa românească", XXXIII, 1980, nr 8, „Caiete critice", 3, 136 — 140)

Scanned with OKEN Scanner

GEORGE BACOVIA, *AMURG*

Crai-nou, verde pal, şi eu singur
Prin crengile cu sunet de schelet,
Învineţit ca un cadavru...
— Vino-n zăvoiul violet.

Or, nu! s-aprind luminile-n oraş...
Sînt alţii, şi un alt poet —
E mult de cînd dormim în umbră,
În cimitirul violet.

Demersul de faţă nu-şi propune să fie mai mult decît o „lectură" a textului, „lectură" în care singurele conotaţii culturale la care vom face apel vor fi conotaţiile mitico-simbolice ale unor figuri ce corespund în plan extralingvistic unor simboluri. În poemul citat întîlnim un caz tipic pentru ceea ce s-ar putea numi funcţia activantă a simbolului în textul poetic, activantă în sensul că poemul „radiază", produce semnificaţii pe care le dirijează şi le organizează [1].

Paradoxal, simbolul îşi iluminează contextul în măsura în care i se sustrage. Fiindcă i se sustrage, din moment ce posedă, prin simpla sa numire, o capacitate de evocare a unor semnificaţii „ştiute", consfinţite prin convenţie socioculturală.

Aceste semnificaţii sînt însă numai aparent imuabile: fie că „migrează" una în alta în interiorul configuraţiei simbolului însuşi, fie că, „dirijate" la nivelul poemului, dau naştere unor sinteze „unice", de fapt, „unicităţii" poemului [2].

Vom „explicita" textul pornind de la simbolul generator, aflat, nu întîmplător, în poziţie-forte: *crai-nou*. Iată sensurile ce se pot asocia în paradigma sa:

— luna nouă e „primul mort care învie"[3]; constituie avatarul „fericit" în drama agro-lunară, asociat încolţirii în plan vegetal;

— „semn de mare bucurie pentru sănătate"[4];

— barcă purtătoare a sufletelor defuncţiilor, deci mediatoare între două lumi [5];

— influenţează fluidele în corpul omenesc şi guvernează perioadele de nebunie ale „lunaticilor"[5]; „forţele sînt în creştere"[6];

[1] Există texte poetice în care toate semnificaţiile converg către un simbol, care construiesc un simbol fără a-l numi. Am putea denumi această funcţie de parafrazare, căci simbolul „există" oricum; poetul îl „redescoperă" aşa cum reface etimologiile. În lucrarea de faţă ne interesează numai funcţia activantă.

[2] Arhetipologiei i s-a reproşat că descoperă în fenomenele literare un radical fix, neglijînd unicitatea. Dar „unicitatea" nu e decît sinteza dintre radicalul „fix" şi realizarea sa lingvistică.

[3] G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Bucureşti, Univers, 1977.

[4] O. Bîrlea, *Mică enciclopedie a poveştilor româneşti*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1976.

[5] Ad. de Vries, *A Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam and London, North-Holland Publishing Co., p. 326.

[6] M. Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949, p. 225.

Scanned with OKEN Scanner

— reglează ritmul, deci dragostea.

Să „glosăm" deocamdată termenul prin „declanşator al pasiunii către viaţă şi dragoste".

Astfel, *eu singur / Prin crengile cu sunet de schelet* poate fi citit ca exprimînd solidaritatea cu vegetalul în uscăciune şi dorinţa de solidaritate cu el în înmugurire. Sintagma *sunet de schelet* „alarmează" însă prin sugestia unei sinonimii cu ordinea căreia îi aparţine „pribeagul". Aceeaşi polarizare o conţine şi versul 3, *Învineţit ca un cadavru* ... : sinonim (din nou) cu ordinea morţii, cu reflexele vineţii ale amurgului pe chip.

Versul 1 şi versul 4 (chemarea unei virtuale iubite într-o natură straniu beatică) închid, din punctul de vedere al poziţiei lor, propria lor negaţie : versurile 2—3. Din această derulare rezultă o tensiune pe care o „rezolvă" anularea chemării şi „explicaţia" : lumina artificială produce „răsturnarea" pe care de obicei o provoacă lumina zorilor. Chemările şi „fluidele" trec prin alţii [7].

Poziţia iniţială *(crai-nou)* şi poziţia finală *(cimitirul)* se exclud ca puncte maxime în ordinea celestă şi, repectiv, în cea telurică. *Cimitirul* echivalează cu infernul, tărîm „fără speranţă", în vreme ce *crai-nou* e însăşi speranţa. Prin empatie cu *crai-nou verde* („Tamuz cel verde"), „rătăcitorul" aspiră la împlinire în ciuda des subliniatei apartenenţe la lumea „violetă" a morţii *(învineţit, zăvoiul violet, cimitirul violet)*. Se stabileşte deci un raport clar de opoziţie şi între culorile ce definesc cele două spaţii.

Opoziţia esenţială în poem nu e însă binară.

Trei la număr sînt seriile pe care se sprijină poemul : cea reală (a v i e ţ i i), a m o r ţ i i şi o a treia, intermediară, ipotetică, a î m p l i n i r i i e r o t i c e. Concret, ele apar exprimate prin termeni care îşi corespund şi în paradigme organizate de aceste trei serii :

	„lumină"	„loc"	„actanţi"	„acţiuni"
I împlinire ipotetică	crai-nou	zăvoi	eu (singur)	0
II viaţa reală	luminile	oraş	alţii (alt poet)	sînt
III moartea	umbră	cimitir	„noi" (subiectul inclus)	dormim

Într-o măsură mai mare sau mai mică, termenii care nu-şi află loc în această ordonare sînt „subordonaţi" unuia sau altuia dintre cuvintele care o compun : *învineţit ca un cadavru* intră sub incidenţa lui *eu singur*; *crengile cu sunet de schelet* reprezintă determinarea, deopotrivă, pentru *zăvoi* şi *cimitir*, care, în virtutea unei interferenţe a spectrelor lor semice (ambele presupun semul „vegetal"), permit echivalarea explicativă din final : *zăvoiul* (violet), pădurea tînără, prin excelenţă „locus amenus" al îndrăgostiţilor, devine *cimitirul* (violet), spaţiu tanatic consacrat, grădina construită (opusă pădurii) a morţilor.

[7] Din acest unghi, textul poate fi socotit poemul r e m i n i s c e n ţ e i dintr-o altă existenţă. Dacă însă în *Lacustră* sensul retrăirii este v i a ţ ă — v i a ţ a c o m u n i t ă ţ i l o r a r h a i c e, în poemul analizat aici sensul este m o a r t e — v i a ţ ă.

Scanned with OKEN Scanner

Din punctul de vedere al „subordonării" de care vorbeam, este interesant statutul versului 4. El ar demonstra că actantul „clamează", invocă, deci ar pune sub semnul întrebării pe ∅ din paradigma „acţiunii".

Elipsa unui verb *dicendi*, care să facă serie, prin prezentul indicativ, cu *sînt* şi *dormim*, la nivelul unei poezii este explicabilă; la fel şi elipsa verbului copulativ pe lîngă *învineţit ca un cadavru*. Dar cumulul celor două elipse, deopotrivă cu faptul că *sînt* cu sens existenţial apare lîngă *alţii*, duc la ideea că atributul „fiinţării" este propriu numai acelor *alţii*. Marca ∅ din paradigma „acţiunii" este cea care pune, de fapt, toată seria sa orizontală sub semnul ipoteticului: *eu*-l nu e dotat cu existenţă reală, *zăvoiul* e de fapt *cimitir*.

În ce-l priveşte pe *crai-nou*, el rămîne „causa prima" a „învierii ratate". Vom încerca să arătăm modul în care funcţionează el în poem ca simbol activant.

Să admitem că transcriem întreaga sa suită de semnificaţii prin termenul generic „promisiune". Fiecare vers al poeziei se va dovedi atunci a fi o „negare" sau o „acceptare" a acestei promisiuni de revenire la viaţă:

2. *Prin crengile cu sunet de schelet* — acceptă (pentru seria I)
   — neagă (pentru seria III)
3. *Învineţit ca un cadavru* — acceptă (pentru seria I)
   — neagă (pentru seria III)
4. *Vino-n zăvoiul violet* — acceptă (pentru seria I)
5. *Or, nu! S-aprind luminile-n oraş ...* — neagă (pentru seria I)
6. *Sînt alţii şi un alt poet* — acceptă (pentru seria II)
7. *E mult de cînd dormim în umbră* — neagă (pentru seria III)
8. *În cimitirul violet* — neagă (pentru seria III)

Simbolul e, aşadar, activant în măsura în care iniţiază şi angajează raporturi cu semantica fiecărui vers. În acest sens s-ar putea afirma că el „organizează poemul".

Termen de contrabalans, după cum am mai arătat, *cimitirul* infirmă posibilitatea resurecţiei: deci infirmă simbolul iniţiator. Totuşi, *crai-nou* nu funcţionează numai ca „promisiune falsă" (pentru seria III), de vreme ce provoacă o adevărată trezire „în moarte". „Trezirea" în „somnul morţii" implică, prin forma oximoronică, şi oximoronul în sens invers: „somnul" *în cimitirul violet* devine simbolul vieţii. Moartea presupune imposibilitatea evaziunii dintr-o ordine imuabilă, ceea ce o face sinonimă, printr-o spectaculoasă „dilataţie" semică, cu însăşi viaţa.

Citind astfel textul, simbolul iniţial îşi recîştigă dimensiunea tragică, pe care, în ciuda faptului că reprezintă o „ipostază optimistă", o presupune. Luna nouă nu creşte, de fapt, decît spre a fi victima unei atresiuni, cel mai adesea, terimorfe (în folclorul românesc, vîrcolacii sau „racii şi peştii mărilor"[8]), ea creşte şi descreşte ciclic, deci este marca unei succesiuni care ritmează inexorabil existenţa.

Empatia cu *crai-nou* conduce nu numai la aspiraţia spre împlinire, dar şi la revelaţia anticipată a propriei devorări, a caducităţii umane, care nu poate egala ordinea celestă printr-o „reînviere" mitică.

[8] O. Birlea, *op. cit.*, p. 233.

Scanned with OKEN Scanner

Deci vom considera poemul, în ţesătura sa mitică [9], drept un text al „învierii eşuate". Sîntem îndreptăţiţi să recunoaştem în el şi un „scenariu alchimic imperfect" [10], în care starea n i g r e d o e atinsă prin c o n j u n c t i o, m a t r i m o n i c u m *(dormim în umbră)*, p u t r e f a c t i o şi m o r t i f i c a t i o *(în cimitirul violet)*. Din perspectiva alchimică, *crai-nou* dă iluzia de b a p t i s m o: „sufletul se poate uni cu trupul mort, determinîndu-i resurecţia".

De altfel, cea de a doua etapă, a l b e d o, mai e numită şi „starea lunii".

Iar dacă ultima fază (r u b e d o) corespunde răsăritului soarelui, a l b e d o este amurgul. Amurg în care aspiraţia erotică, „reînvierea mitică" şi „desăvîrşirea spagirică", în fond ipostaze ale efortului de depăşire a condiţiei umane, sînt refuzate.

DELIA RADU

(Comunicare la „Cercul de poetică", noiembrie 1984)

[9] Textul poate fi analizat şi ca s c e n a r i u decompozabil în trei secvenţe: 1. (versurile 3—4) „pulsiunea erotică"; 2. (versurile 5—6) „revelaţia"; 3. (versurile 7—8) „revenirea în spaţiul morţii".

[10] v. C. G. Jung, *Psychologie et alchimie*, Paris, Buchet / Chastel, 1970, III, *Les conceptions du salut dans l'alchimie*, chap. I, *Les concepts de base de l'alchimie*.

Scanned with OKEN Scanner

GEORGE BACOVIA, *A L B*

1 Orchestra începu cu-o indignare grațioasă
2 Salonul alb visa cu roze albe —
3 Un vals de voaluri albe ...
4 Spațiu, infinit, de o tristeță armonioasă ...

5 În aurora plină de vioare,
6 Balul alb s-a resfirat pe întinsele cărări —
7 Cîntau clare sărutări ...
8 Larg, miniatură de vremuri viitoare ...

În căutarea paradigmelor textului dat, o posibilitate de abordare a poeziei *Alb* este gruparea termenilor plini pe domenii semantice. Într-o asemenea operație avem în vedere atît semnificația denotativă, cît și valoarea conotativă conferită de context. Din analiză a rezultat gruparea termenilor conform tabelului următor:

SPAȚIU	TIMP	CULOARE	SUNET (MUZICĂ)
salonul spațiu *infinit* plină s-a resfirat întinsele cărări larg miniatură	începu *infinit* *aurora* vremuri viitoare	alb roze albe albe *aurora* alb *clare*	orchestra vals vioare balul cîntau *clare*
voaluri		*voaluri*	indignare grațioasă armonioasă sărutări

Termenii din partea superioară a tabelului au fost grupați după denotația lor, avîndu-se în vedere distribuția semantică în combinații posibile sau prezența în descriere a cel puțin unei mărci semantice legate de conceptul care dă denumirea clasei. De exemplu, așezarea cuvîntului *plin* în categoria SPAȚIU este posibilă pentru că într-o analiză semantică a sa apare cel puțin un element care îl leagă de aceasta (cf. DEX: „... Ceea ce umple un vas, o cavitate, un spațiu etc. ...”); prezența termenului *infinit* în aceeași clasă este posibilă atît prin descriere (cf. DEX: „... Categorie care exprimă natura absolută a materiei, proprietatea ei de a fi nelimitată în spațiu și în timp și inepuizabilă pentru cunoaștere ...”),

Scanned with OKEN Scanner

cît și prin proba pe care ne-o dă combinația reperabilă în limbă *spațiu infinit*. De remarcat că, în textul supus analizei, versul 4 cuprinde această combinație, dar izolarea prin virgule a celui de-al doilea termen, al cărui rol gramatical devine astfel de apoziție, creează o interesantă relație sinonimică între *spațiu* și *infinit*, care poate fi chiar o cheie pentru semnificația poetică a textului.

Termenii subliniați din prima parte a tabelului prezintă posibilități de combinare cu termeni legați de două clase sau mărci comune pentru două clase. Pentru *infinit* acest lucru s-a văzut mai sus din definiția de dicționar; același lucru este verificabil pentru *clar*: „... (Despre imagini vizuale) Care se distinge bine, deslușit; vizibil; ... (Despre sunete sau voce) Care răsună distinct, precis ..." (DEX). De asemenea, textul nu ne oferă un indiciu pentru selecția uneia din cele două referiri ale termenului *aurora*: „Interval de timp, înainte de răsăritul soarelui, cînd există o lumină difuză în atmosferă: lumină roșie-portocalie a soarelui din acest interval de timp" (DEX), și de aceea l-am încadrat în două categorii.

În partea de jos a tabelului se află termenii care se încadrează în clasele stabilite, după valoarea lor conotativă. Singurul care necesită o explicație mai largă este *voaluri*, încadrat la CULOARE grație determinantului său contextual *(albe)*, dar și la SPAȚIU pentru că *vals de voaluri*, prin sugestia de mișcare ritmică, creează o imagine legată de umplerea spațiului pe care-l reprezintă *salonul* (v. 2).

Au rămas neîncadrați în tabel termenii *visa* (v. 2) și *tristeță* (v. 4). La o examinare amănunțită se constată că ei sînt compatibili cu oricare din categoriile stabilite: *visul* poate fi interpretat foarte bine ca o propensiune într-un spațiu imaginar, într-o anumită perioadă de timp, cu sugestii de culoare și muzică, iar *tristețea* poate deveni determinant (conferind o încărcătură subiectivă) pentru termeni legați atît de spațiu și timp, cît și de culoare sau sunet. Așadar, acești termeni neincluși în tabel, dominanți în fapt ai întregului text, pot fi considerați ca realizînd rezultanta celor patru axe semantice stabilite, ca un fel de „lianți" ai tuturor domeniilor de care aparțin cuvintele analizate.

„Morfologia" textului supus analizei o dată stabilită, rămîne să vedem cum se combină elementele paradigmei într-o structură generală.

Primul tip de combinare se realizează chiar prin ambiguitatea termenilor:

SPAȚIU	+	TIMP	→ *infinit*
SPAȚIU	+	CULOARE	→ *voaluri*
TIMP	+	CULOARE	→ *aurora*
CULOARE	+	SUNET	→ *clare*

Al doilea tip de combinare se realizează prin sintagme simple cu structura d e t e r m i n a t + d e t e r m i n a n t:

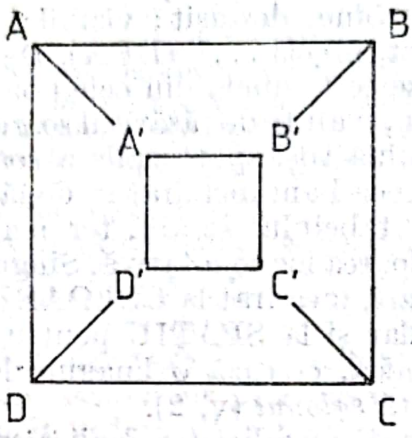
SPAȚIU	+	CULOARE	→ *salonul alb*
SPAȚIU	+	TIMP	→ *minatură de vremuri viitoare*
SPAȚIU	+	SUNET	→ *spațiu de o tristeță armonioasă*
TIMP	+	SUNET	→ *aurora plină de vioare*
CULOARE	+	SUNET	→ *aurora plină de vioare*

Există și combinații „mediate" care completează posibilitățile de mai sus:

TIMP + CULOARE *Orchestra* î n c e p u ... *un vals de voaluri* a l b e ...

Realizarea în text a tuturor posibilităţilor de combinare între termenii categoriilor stabilite sugerează deja, ca procedeu, o anumită tendinţă de neutralizare a opoziţiilor, de omogenizare semantică care şterge contururile pentru a le transforma în fond uniform.

Modelul integrat pe care îl propunem şi care ne oferă posibilitatea înglobării tuturor termenilor analizaţi într-o imagine unitară confirmă ipoteza lansată. Vom reprezenta grafic acest model sub forma unei perspective care, prin cele patru planuri delimitate, are în plus avantajul de a constitui un cadru perfect compatibil cu cele patru domenii stabilite la începutul analizei :



În planul apropiat al perspectivei (ABCD) ne putem imagina *orchestra* care *începe cu-o indignare graţioasă* în *salonul alb* ce *visa* (lansat deci în profunzimea perspectivei (A'B'C'D') *un vals de voaluri albe*. Imaginea însăşi a perspectivei creează un *spaţiu, infinit*, în care *tristeţea* este, graţie muzicii, *armonioasă*. În planul superior al perspectivei (AA'BB') se iveşte *aurora plină de vioare*, în timp ce, paralel, în planul inferior opus (DD'CC') *balul alb s-a resfirat pe întinsele cărări. Larg* este chiar spaţiul înscris în perspectiva noastră, iar *miniatura* poate fi de *vremuri viitoare*, dacă o concepem ca pe o proiecţie a imaginii din planul aproapiat în planul îndepărtat (de remarcat că putem citi poezia şi în sens invers !). Aşadar, *balul* însuşi, *visînd*, se lansează ca o *miniatură de vremuri viitoare*. Este o imagine de o clipă, care se pierde anulîndu-se şi poate reveni în viitor, în timp ce prezentul (planul apropiat) lasă doar senzaţia unui „nimic" visat într-o stare de deschidere sufletească.

Spaţiul (= *infinit*) se arată a fi numai un *vis* dominat de *tristeţe*, dar o tristeţe *armonioasă*, prin chiar construcţia acestui spaţiu proiectat.

Acest „nimic" — sugerat şi de repetarea termenului *alb* („albul" nu este o culoare, ci rezultă din absenţa oricărei culori) — care este, după părerea noastră, conotaţia generală a textului, se realizează prin acea neutralizare a conţinutului termenilor în sintagme cu structură de oximoron în care distanţa semantică dintre termeni este vizibil foarte mare :

indignare (ACCELERARE) + *graţioasă* (ATENUARE)
→ ∅ semantic

spaţiu (DETERMINARE + *infinit* (INDETERMINARE)
→ ∅ semantic

tristeţă (STARE LIMITĂ) + *armonioasă* (ATENUARE)
→ ∅ semantic

Orice impuls spre discontinuitate este anulat : *indignarea* devine *graţioasă*, *spaţiul* (măsurabil şi delimitat) îşi pierde marginile ; *tristeţea* (în general, apăsătoare) devine *armonioasă*, generatoarea unei stări plăcute.

Dacă este să găsim şi o organizare sintagmatică a întregului text, aceasta s-ar baza pe două părţi inegale, dar identificabile prin valoarea de conţinut. Prima parte cuprinde v. 1—7 şi cuvîntul *larg* din v. 8; a doua — un fel de concluzie a celei dintîi — este firmată din *miniatură de vremuri viitoare*. Alăturarea, din nou oximoronică, *larg — miniatură* contrapune de asemenea două semnificaţii opuse, ceea ce duce din nou la un zero semantic.

Un alt argument pentru semnificaţia generală de „nimic" poate fi obţinut din interpretarea unui „joc" fonetic care se realizează pe întreg parcursul textului, dar capătă o intensitate deosebită în anumite puncte. Poezia se intitulează *Alb*, dar se referă la un *bal*: iată o anagramă care duce din nou la continuitate (de data aceasta de ordin grafic). *Balul alb* din v. 6 contribuie la crearea unei anumite senzaţii de „confuzie" sonoră, sprijinită şi de frecvenţa combinaţiilor *al* şi *la*: „*sal*onul *alb*", „*alb*e", „*val*s", „b*alul alb*", „c*lar*e", „*lar*g". În v. 2 şi 3 aliteraţiile sînt dispuse într-o ritmică subtilă, care măreşte sugestia de continuum prin apariţia unui neaşteptat *val*:

— *a l* — — — *l a l* — (*v*) — — *a* — — — — — — *a l* — —
— — (*v*) *a l* — — — (*v*) — *a l* — — — *a l* — —

O ultimă privire asupra textului relevă faptul că poezia poate fi citită oricum, combinînd versurile aleatoriu sau alternîndu-le într-o ordine convenţională (de exemplu: 1—3—5—7 ori 2—4—6—8), inversînd strofele sau parcurgîndu-le de la sfîrşit către început, fără să se producă vreo modificare de semnificaţie. Este un *alb* absolut, pe care se poate imagina orice contur, ecoul unei stări sufleteşti de aneantizare şi cufundare în infinit.

Prin acest text tipic simbolist, atît ca tehnică de construcţie, cît şi ca semnificaţie, Bacovia face o adevărată demonstraţie de poezie puternic încărcată contextual (căci sugestia de „nimic" rezultă din multiplele relaţii intratextuale) pornind de la un vocabular limitat în cel mai înalt grad.

CEZAR TABARCEA

(O primă formă în SCL, XXIX, 1978, nr. 2, p. 277—229)

Scanned with OKEN Scanner

DESPRE DISCURSUL SALVATOR: G. BACOVIA, *NERVI DE TOAMNĂ*

1 La toamnă, cînd frunza va îngălbeni,
2 Cînd pentru ftizici nu se ştie ce noi surprize vor veni, —
3 Alcoolizat, bătut de ploi, cum n-am mai fost cîndva,
4 Tîrziu, în geamul tău, încet, cu o monedă voi suna.

5 Şi-n toamna asta udă, mai putredă ca cele ce s-au dus,
6 Cînd vîntul va boci din nou, la cei de jos, la cei de sus, —
7 La geamul tău, în spaima nopţii, ca un prelung final,
8 Voi repeta că anii trec mereu mai greu, şi mai brutal.

9 Va bate ploaia ... şi tîrziu, la geamul tău voi plînge-ncet ...
10 Va rătăci alcoolizat, apoi, în noapte, un schelet, —
11 Nimic tu nu vei auzi din cîte voi avea de spus ...
12 În toamna asta udă, mai putredă ca cele ce s-au dus.

În poezia lui Bacovia — destul de lesne de gîndit ca un întreg, ca o unitate de procedee şi de reprezentări, structurată de mereu aceleaşi obsesii şi de tensiunea dintre aceleaşi forţe fundamentale — *a vorbi* şi *a scrie* apar ca termeni ai unor paradigme nu doar diferite, ci chiar opuse. *A scrie* intră, paradoxal, în seria morţii şi a tăcerii, e termen negativ şi semn al absenţei. Identificabil mai ales în ultimele cicluri de poezii, verbul pare a fi o mărturisire a înfrîngerii: „Dacă nu-i / Cu cine vorbi, / Se scrie" *(Glossa)*. *A vorbi* e perfect substituibil cu *a trăi* [1], e verbul peste tot presupus, subînţeles, în multiplele forme ale adresării — vocative, interjecţii, exclamaţii şi imperative — sau în grija de a marca intonaţia (pe lîngă evidenţa aglomerării semnelor de punctuaţie, a se vedea evocarea unui Bacovia care, înainte de a citi ascultătorilor săi un poem, „mai pune nişte virgule cu creionaşul său mic"[2]). Întotdeauna Bacovia mai pune nişte virgule, sînt multe virgule în poezia lui — 19 în primele două strofe ale textului de mai sus! — şi nu din pedanterie sau dintr-o antipoetică fugă de ambiguitate, ci pentru a proteja poemul de contactul inadecvat cu ochiul care amestecă şi nivelează: cuvintele trebuie să se apere, în puterea lor sonoră, de orice uniformizare. *Rar* e o poezie care *se spune* rar, acelaşi cuvînt repetat şi izolat protestînd împotriva eventualei grabe a lecturii.

Modul de existenţă „verbal" al poemului bacovian instituie o retorică şi o tematică.

Astfel, iubita există pentru că i se vorbeşte, primordială e funcţia ei de alocutor. Un nucleu, un minimum care să fie deja poezie e, probabil, pentru Bacovia, invocaţia. Întreaga poezie e un discurs, prima grijă a

[1] De pildă în *Stanţă medie*, în care versurile-refren diferă doar prin variaţia *vorbesc trăiesc*.

[2] Agatha Grigorescu-Bacovia, *Bacovia*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1972, p. 98.

Scanned with OKEN Scanner

poetului e de a-şi constitui un ascultător. Converg aici declaraţii, altfel dintre cele mai banale — „Scriu precum vorbesc cu cineva”[3] —, şi observaţii critice asupra teatralismului liricii sale[4]. Reprezentarea de tip teatral începe însă să existe doar o dată cu apariţia unui al doilea : personajul liric bacovian nu e cu adevărat actor decît inventîndu-şi un interlocutor.

Nucleul narativ, anecdota comună mai multor poeme bacoviene e chiar un act de comunicare — îndeobşte ratat. În acest sens se pot cita exemple perfecte, de pildă din volumul *Plumb* : *Cuptor* („Sunt cîţiva morţi în oraş, iubito, / Chiar pentru asta am venit să-ţi spun”), *Tablou de iarnă* („Iubito, sunt eu la uşa îngheţată ...”), *Amurg* („Iubito, ... ah, „Corbii” / Poetului Tradem ...”). Chiar în *Plumb*, momentul dinamic de rupere a monotonici — marcat de apariţia perfectului compus într-un şir de imperfecte — e o manifestare a aceleiaşi imperioase nevoi de comunicare, mai evident imposibilă aici, chiar din punctul de plecare („Dormea întors amorul meu de plumb / Pe flori de plumb ... şi-am început să-l strig”). Se mai pot adăuga, cu aceeaşi îndreptăţire, *Spre toamnă*, *Nevroză*, *Trudit*, *Plumb de iarnă*, *Plumb de toamnă* ş.a.

Un discurs solid articulat despre un discurs ratat — prezent şi absent în acelaşi timp — e şi textul reprodus mai sus.

Structura prozodică a poemului e destul de neregulată : versurile au 11, 14, 15, 16 şi 17 silabe, tiparul iambic e predominant, dar devierile nu sînt puţine, primul vers, chiar, tinzînd să se delimiteze atît prin măsură (singurul de 11 silabe, cel mai scurt), cît şi prin ritm amfibrahic. În cadrul tiparului iambic, se observă o anumită repetare a grupului de 4 silabe, cu ultima accentuată— tradiţional numitul peon IV. Delimitarea lui — ca picior metric — nu e rezultatul unei presiuni din exterior, a sistemului de analiză, ci e impusă de text, de corelarea planurilor prozodic, sintactic şi semantic, de decupajul lexical şi sintactic care izolează lexeme şi grupuri de lexeme, alcătuind paradigme ritmice.

Realizarea perfectă, deplin clară şi simetrică a tiparului ritmic de 4 peoni, cu cezură după al doilea, apare doar în versul 8. Punctele tari ale structurii ritmice — de tipul devierii extreme sau supunerii perfecte la tiparul ritmic — sînt de obicei semnale ale unor poziţii-cheie semantice. Versul 8, clar scandat, cu o mecanică monotonă fără cusur, e de fapt momentul esenţial al „naraţiunii” din poem, e chiar discursul în discurs, gestul fundamental al comunicării :

Voi repetá / că anii trec / mereu mai gréu / şi mai brutál.

(Variantele, tot atît de fragmentate, cu aceeaşi măsură şi tipar ritmic, din v. 4, 6, nu ating acelaşi grad de simetrie interioară :

Tîrziu, / în geamul tău, / încét, // cu o monédă / voi sunâ.

Sub aspectul măsurii versurilor, se observă o treptată uniformizare : contrastele mari sînt la început (strofa I : 11, 17, 14, 16 silabe), pentru ca apoi versul de 16 silabe — număr par, divizat perfect prin cezură, apoi în cei 4 peoni, 4×4, număr perfect întru totul — să se extindă (strofa a II-a : 17, 16, 15, 16 silabe) şi să devină dominant în final (strofa a III-a :

[3] G. Bacovia, *Opere*, Bucureşti, Editura Minerva, 1978, p. 424.
[4] Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, E.P.L., 1968, p. 19.

Scanned with OKEN Scanner

16, 16, 16, 17). În ultima strofă, doar un vers-ecou (v. 12, reluare a v. 5) mai sparge monotonia ritmică. Pentru că în același mod dispar și devierile de ritm, explozive la început (v. 1), frecvente pe parcurs (v. 3, 5 și 7), o simplă amintire în final (v. 12). Se poate stabili, pentru primele două strofe, o corespondență între structura „muzicală" a versului-tip (respectiv : v. 4, 6, și 8), cu ritm relativ identic (variații în accentuarea silabelor 2, 4 și 6), și semantica lor, implicînd singurele aluzii auditive din această parte a poemului : „voi suna" (v. 4), „vîntul va boci" (v. 6), „voi repeta ..." (v. 8).

Fără a trage neapărat o concluzie din repetarea cifrelor pare — deja predominante în structura silabică — în cazul numerelor de ordine ale versurilor regulate, se impune totuși asocierea mecanicii ritmice uniformizante, lipsite de capacitatea de d e s c h i d e r e a imparului și a neregulatului, cu ideea de muzică — în sens larg —, de auditiv în orice caz.

La Bacovia, muzica pare să joace un rol anihilant, de închidere a textului și a orizontului. „Iar peste noi, în sala goală, / Barbar, cînta femeia-aceea ..." *(Seară tristă)*. Impulsul vieții e acoperit de o mecanică universală, prezentă în textul analizat doar la nivel prozodic (unificare, monotonie a ritmului), dar numită cu claritate în foarte multe alte locuri. Finalul „muzical" sau „muzicalizat" prozodic devine o metaforă a morții. Versurile din ultimele volume ale lui Bacovia sînt, sub o aparență mai eliptică, aproape ermetică, mult mai „teoretizante" și mai directe. Un *Verset ideal (Postume)* explică, de pildă, funcția anulantă a muzicii : „Un gînd mă biruia / La nesfîrșit, — / O trîmbă muzicală / L-a destituit".

Textul se încheie de obicei printr-un refren, mai ales printr-unul „muzical". Tot așa, orice poezie recitată riscă să fie înghițită de ritmicitatea goală a versului, orice discurs e amenințat de retorica și sonoritatea sa.

Structura prozodică a *Nervilor de toamnă* e un cîmp de tensiune între cursivitate și fragmentar. Ritmic și sintactic, versul e segmentat în unități în aparență permutabile — dovadă faptul că și sînt reluate, din strofa I în strofa a III-a, în altă combinație („tîrziu", „încet", „alcoolizat", „la toamnă"). Sintactic, e dominantă o structură ternară, în expansiune progresivă. Apariția centrului verbal e amînată, fraza începe cu circumstanțiale : primele trei, temporale, cuprind unități tot mai largi : 1. „la toamnă", 2. „cînd frunza va îngălbeni", 3. „cînd pentru ftizici nu se știe ce noi surprize vor veni". Urmează, în același ritm de dezvoltare, trei elemente predicative suplimentare, apoi alte trei circumstanțiale, de astă dată diferite — de timp, de loc, de mod. Verbul stă chiar pe ultimul loc. Fiecare din aceste unități sintactice e despărțită de rest, versul e sacadat, ritmul variază. Strofele următoare suferă același proces de de-tensionalizare întîlnit la nivel strict prozodic : strofa a III-a e și ea o singură frază, cu circumstanțialele plasate la început (v. 5—7), verbul se apropie însă, nu mai apare exact în final. În sfîrșit, topica ultimei strofe e „firească" — prin poziția verbului, unele inversări de sintaxă păstrîndu-se totuși (v. 10—11). Cursivității din primele strofe îi urmează acum versuri practic izolate, independente, interschimbabile.

Prima unitate minimală — ritmică, sintactică, semantică — a poeziei, sintagma „la toamnă", e un picior metric amfibrah, un circumstanțial de timp și, mai ales, o formulă de deschidere, dintr-o paradigmă căreia îi aparțin, în alte poeme, apelative ori imperative cu rol similar : „Iubito", „Ascultă", „Deschide", „Dă drumu" ... (se remarcă același tipar ritmic,

factor poate nu lipsit de însemnătate în constituirea paradigmei). Începutul poeziei trimite deci la o anume ritualizare a comunicării.

Totodată, „la toamnă" instituie situația de discurs, prin postularea unui punct „je — ici — maintenant" la care se raportează timpul „narațiunii". Cele două planuri temporale — al discursului și al lumii create prin discurs — se stabilesc chiar de la început. Timpurile verbale care vor apărea în continuare sînt viitorul (cel mai frecvent), un prezent atemporal („nu se știe") și trecutul. Situația acestuia e ambiguă: deși întru totul explicabil — apare pentru o perioadă anterioară situației din viitor, anterioară dar și simultană și posterioară momentului prezent al discursului, pentru care nu există formă verbală specializată —, el nu poate să nu creeze impresia de salt, de transfer temporal: „toamna asta udă, mai putredă ca cele ce s-au dus" nu e, cu toată presiunea contextului, o propoziție aparținînd în mod clar planului temporal al viitorului și al istoriei sale. Trăsăturile obișnuite ale perfectului compus o readuc în prezentul rostirii, și astfel, în versurile 3, 5, dar mai ales în cel final, distanța dintre planuri e abolită, viitorul și prezentul se suprapun.

În același sens acționează dubla valoare, anaforică și deictică, a demonstrativului. „Toamna asta" e o expresie interpretabilă anaforic — toamna despre care am vorbit (în v. 1) sau ca referire directă la un prezent al discursului: toamna asta, în care (din care) îți vorbesc. În final, invocarea viitorului se arată a fi fost un soi de artificiu retoric — căci timp nu există —, sau poate dovada că simplul gest al numirii aduce totul în prezent.

Referirea la interlocutor — același în spațiul disjunct ori unificat al prezentului și viitorului — se face de trei ori indirect, în forme aproape identice („la geamul tău"), și o singură dată direct, în final, prin utilizarea pronumelui personal de pers. I. În primele două strofe, sintagma de referire apare în final de frază, în v. 4, apoi, mai aproape, în v. 7. Fragmentarea discursului nu merge pînă la dezagregare, și segmentele izolate nu sînt autonome: integrarea lor în context, modificările de nuanță pe care le ascunde aparenta reluare mecanică se pot urmări în acest caz particular: în cele trei ocurențe din text, sintagma *în (la) geamul tău* capătă valori diferite, în linia depărtării de concret (atingere reală, apoi sonoră, atenuare a atingerii pînă la anulare). Fenomenul se verifică și pentru alți termeni reluați, la care schimbarea nu e numai de poziție în frază: *tîrziu* e în v. 4 predominant temporal — tîrziu în noapte [5] — cu o nuanță de ezitare indusă de apropiatul *încet*; în a doua apariție (v. 9), după o pauză subliniată de punctuație, nota de eșec, ratare (*prea tîrziu*) e mai puternică.

Mărcile situației de comunicare sînt, în orice text, discontinue, dar cu efect permanent; în *Nervi de toamnă* e de remarcat întîrzierea lor: pînă în v. 4, nu exista un destinatar precizat. Situația e de altfel tipică pentru o mare parte din poezia bacoviană: în *Amurg*, în *Tablou de iarnă* etc. o secvență de tip „descriere" e reinterpretată prin finalul-adresare; în *Tablou de iarnă*, cel puțin, ultimul vers („Iubito, sînt eu la ușa înghețată...") redimensionează întregul poem, prin conexiune inversă, ca discurs adresat și ca micronarațiune simbolică. În *Nervi de toamnă* procedeul nu e atît de evident. Doar că, lucru care trece aproape neobservat într-o operă care se citește ca întreg, suprapunînd poemele izolate pînă la constituirea unor situații-tip, a unor modele esențializate, „adresantul" nu e precizat, păstrîndu-și caracterul abstract, de funcție — ureche

[5] Așa vedea și Arghezi: „În cer era tîrziu" (*Între două nopți*).

mută, fereastră închisă — totuşi posibilă ureche şi fereastră, adică spaţiu al comunicării, al trecerii şi al depăşirii. Identificarea cu o la fel de abstractă „iubită" e practic indiferentă, tema erotică fiind în bună măsură aici o convenţie lirică, pentru un rol necesar — o mască a funcţiei universale a ascultătorului. Capcana poeziei bacoviene e că, vorbind despre eşecul unei vorbiri, negaţia nu priveşte direct decît planul celor povestite. „Naraţiunea" unui gest ratat de comunicare poate avea, ea, şansa de a fi ascultată.

Dezvoltarea ternară — descoperită şi la nivel prozodic, şi la nivel sintactic — e identificabilă şi în momentele de desfăşurare a spectacolului liric: gestul esenţial al comunicării nu apare singur, ci precedat şi urmat de simulacrele sale: 1. „Tîrziu, în geamul tău, încet, cu o monedă voi suna", apoi 2. „Voi repeta că anii trec mereu mai greu, şi mai brutal" şi, în fine, 3. „... la geamul tău voi plînge-ncet". Dezvoltarea ternară nu e „de tip exasperant", în creştere continuă, progresivă — ci tinde spre închidere. Nu se îndreaptă către o criză, ci către final. E o structură aproape clasică: introducere, cu determinări complete — de timp, loc, mod — , punct culminant al „acţiunii" şi deznodămînt (acesta din urmă nivelînd, unificînd totul în negaţia universală). „Vestea", ceea ce e spus în planul al doilea, e un semn ermetic al întregii poezii, relaţia de conţinere fiind reversibilă: textul conţinut e sinteză a unităţii mai largi, pe care, astfel, o conţine. O depăşeşte prin ceea ce sugerează că ar putea aduce în plus (o revelaţie inimaginabilă, în total contrast cu banalitatea lui evidentă), şi mai ales prin straniul nemotivării sale. Gestul făcut, vestea adusă par rupte de context: semne aparent arbitrare ale lumii, singurul element explicabil fiind impulsul comunicării, nu şi substanţa acesteia. Arbitrariul e adesea aparent, ca în cazul de faţă, unde v. 8, „mesajul", poate fi interpretat ca punct de convergenţă a tuturor nivelelor şi ca rezumare a elementelor referitoare la trecerea timpului. Fragmentarea versului ar fi atunci un mod de a sublinia reunirea diverselor izotopii ale poemului: circularitatea *(din nou, voi repeta)*, trecerea timpului *(că anii trec ...)*, obstacolul *(tîrziu, încet, — mereu mai greu)*, agresiunea *(alcoolizat, bătut de ploi, — ... brutal)*. În final, prezenţa difuză a morţii — declin, umiditate dezagregantă, putreziciune —, dar mai ales anihilare monotonă şi liniştită — *s-au dus* — identifică încă o dată sfîrşitul discursului cu cel al vieţii. Moarte e fiecare final de poem.

În *Nervi de toamnă* finalul e dublu: al discursului anticipat, căruia îi e refuzată împlinirea („Nimic tu nu vei auzi ...") şi al discursului care e poemul însuşi; el realizează convergenţa nivelelor prozodic (tendinţa spre regularitate), sintactic (fragmentare) şi semantic într-o unică reprezentare a morţii.

O retorică a oralităţii şi o simbolistică proprie sînt instituite în poezia lui Bacovia de principiul esenţial şi salvator al comunicării, pe care un mereu reluat eşec nu-l infirmă, în fond. Chiar vorbind de singurătate şi de imposibilitatea comunicării, discursul, formă a rostirii, presupunîndu-şi ascultătorul, e o (precară) desfiinţare a morţii; iar închiderea lui e, de fiecare dată, abolirea vieţii — tăcerea.

RODICA ZAFIU

(Cahiers roumains d'études littéraires, 1981, nr. 3, p. 115—121).

Scanned with OKEN Scanner

DISCURS ŞI POVESTIRE ÎN *ISARLÎK* DE ION BARBU

— o matrice prozodică —

Analiza de faţă face parte dintr-un demers mai vast, ce şi-ar propune să stabilească modalităţile de interferare în spaţiul textului literar a unor procedee generice specifice. În cadrul restrîns al acestei intervenţii vom urmări dialectica povestire / discurs şi mărcile acestor două categorii în planul prozodiei, folosind pentru ilustrare poemul lui Ion Barbu *Isarlîk*.

În continuarea unei orientări devenită de mult tradiţională, vom „defini" cei doi termeni relaţional, înţelegînd prin *povestire* acea secţiune sintagmatică a textului dominată de verbe la persoana a III-a singular, iar prin *discurs* secţiunea marcată de verbe la persoanele I—II singular. În cele ce urmează, *discursul* va fi abreviat cu D, iar *povestirea* cu P.

Înainte de a explicita rezultatele întreprinderii pe care ne-am propus-o, ne par necesare cîteva precizări terminologice suplimentare. Astfel, termenul de *unitate strofică* va desemna grupările de versuri marcate gratic în structura lineară ; unităţile strofice ale textului în discuţie conţin respectiv 8, 6, 5, 2, 6, 6, 2, 2, 9, 6, 2 şi 2 versuri. Menţionăm de asemenea că *discursul* şi *povestirea* vor fi desemnate generic în cele ce urmează prin sintagma *categorii ale enunţării*.

Configurarea matricelor prozodice ale unităţilor strofice din care se constituie poemul necesită înainte de toate o distincţie metodologică fundamentală : aceea dintre *schema prozodică* şi *uzul prozodic*. Conceptele de *schemă* şi *uz*, pe care le împrumutăm din teoria glosematică, sînt echivalente în acest caz celor de *type* şi *token* (cf. Valesio, 1971) sau celor de *abstract metrical pattern* şi *realization of the pattern* (cf. Halle-Keyser, 1970). Sistemul metric generativ al lui Mihai Dinu distinge la rîndul său trei nivele de transformare a metrului în poezia românească (Mihai Dinu, 1982). Cum sistemul său este însă, din informaţia de care dispunem, în curs de elaborare, nu putem face deocamdată referiri la el. Prin *matrice prozodică* (sau *matrice ritmică*) vom înţelege configuraţia metrică a unui context mai larg (de regulă, o unitate strofică) sau chiar a întregului poem ; configuraţia ritmică ce subîntinde un singur vers va fi numită aici *model prozodic*.

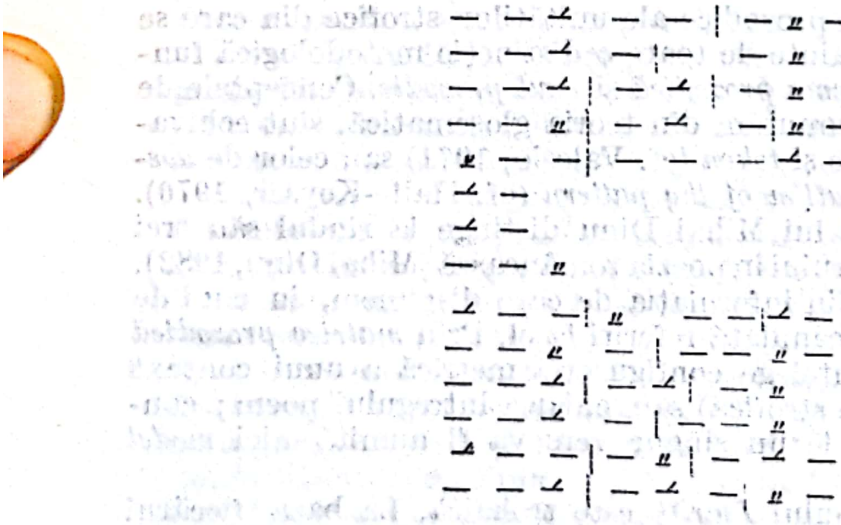
Schema ritmică a poemului *Isarlîk* este trohaică. La baza fiecărui vers se află modelul abstract al unei succesiuni de patru picioare metrice, fiecare constînd dintr-o silabă accentuată şi una neaccentuată. La o privire fie şi fugară asupra configuraţiei ritmice din planul *schemei* se observă faptul că aproximativ jumătate din versurile care compun poemul au o valoare catalectică ; o atare constatare antrenează cu necesitate operaţia de a completa troheul final al fiecăruia dintre versurile de 7 silabe printr-o silabă neaccentuată cu valoare ∅.

Scanned with OKEN Scanner

În stabilirea matricei prozodice a textului de la nivelul uzului am folosit ca principal criteriu relaţiile de dependenţă microcontextuală stabilite în structura de suprafaţă între termenii din care se constituie fiecare vers în parte. Nu intenţionăm să explicităm aici aceste relaţii (dintre care cea mai importantă considerăm a fi cea de determinare) altfel decît sporadic şi numai în măsura în care ne va părea că rezultatele unei asemenea operaţii reuşesc să arunce o lumină asupra tensiunilor de diverse tipuri care îşi dispută spaţiul textului.

O primă treaptă în elaborarea analizei prozodice pe care am întreprins-o a constat în delimitarea, pe baze predominant empirice, a *categoriilor enunţării*. Criteriul cel mai important a fost cel al *punctului de vedere*, marcat în text, cum era şi firesc, cu preponderenţă asupra verbului. Acolo unde ni s-a părut că mărcile din structura de suprafaţă o cer (fiecare dintre cazurile respective va fi comentat pe parcursul paginilor ce urmează) am introdus criterii suplimentare. Credem că un demers de acest fel a fost justificat, pentru că a avut ca efect nu numai distincţia între *discurs* şi *povestire* — ca în cazul funcţionalizării diferenţei dintre *punctele de vedere* —, ci şi pe aceea între două *categorii* de acelaşi tip *ale enunţării*. În această situaţie se află, cum vom vedea, categoriile D_2 şi D_3, a căror succesiune în desfăşurarea lineară a textului este i-mediată. Specificăm de la început că în textul supus analizei se interferează *7 categorii ale enunţării*, dintre care 3 aparţin *discursului*, 3 — *povestirii*, iar una reprezintă un caz special, fiind o categorie de tranziţie între *discurs* şi *povestire*.

Pentru a facilita urmărirea demonstraţiei, vom insera comentariul matricei prozodice de la nivelul uzului a fiecărei *categorii a enunţării* imediat după reproducerea matricei. În momentul în care discutarea matricei ritmice a unei *categorii a enunţării* s-a încheiat, o vom reproduce pe a celei următoare ş.a.m.d. Diagrama completă a matricei prozodice care subliniază poemul *Isarlîk* atît la nivelul schemei cît şi la cel al uzului se află la sfîrşitul articolului.



Examinînd matricea prozodică de la nivelul uzului a primei unităţi strofice, observăm că versurile din care se constituie îşi funcţionalizează atît debutul (în versurile 1—4 prima silabă accentuată ocupă consecvent poziţia a treia, în plus pe anapestul iniţial din versul 4 fiind plasat şi unul dintre cele două accente „tari" care echilibrează versul în plan sintagmatic), cît şi finalul (accentul „tare" din versurile 1-4 le marchează ultima sau penultima silabă).

Cele două accente „tari" din al patrulea vers subliniază dominarea, de la nivelul liniar, a gerunziului *frîngîndu-şi* de către cele două nominale care îl încadrează. La rîndul său, versul al cincilea, ocupat în întregime de singurul grup verbal al strofei, este singularizat şi la nivel prozodic, pentru că începe cu un dactil şi pentru că acesta este marcat de accent „tare"; prezenţa unui singur grup verbal în întreaga unitate strofică apare astfel compensată în planul prozodiei.

„Modificarea" prozodică pe care o introduce astfel versul 5 fusese pregătită de faptul că, la sfîrşitul celui precedent, troheul din schemă se regăsea, pentru prima dată în acest text, în uz, fiind chiar marcat de cel de-al doilea accent „tare".

Dactilul cu accent „tare" de la începutul versului 5 permite (aşa cum se observă la o citire „verticală" a matricei) trecerea spre versurile scurte *Alba / Dreapta / Isarlîk!*, deci spre gruparea accentelor în zona de început grafic a unităţii strofice.

Remarcăm astfel tensiunea ce se instituie la nivel prozodic între versurile 1—4, al căror accent „tare" ocupă poziţia finală, şi versurile 5—6—7, al căror accent „tare" este plasat la început, aceasta cu atît mai mult cu cît versul al optulea, *Isarlîk!*, aparţine în egală măsură începutului grafic al unităţii strofice în care se află plasat ca vers de sine stătător şi sfîrşitului acesteia, ca parte componentă a unităţii sintactico-semantice *Alba / Dreapta / Isarlîk!* O nouă tensiune se creează astfel între prozodie şi sintaxă.

Am observa, în încheierea acestor consideraţii cu privire la matricea metrică de la nivelul uzului a celei dintîi unităţi strofice, faptul că toate tensiunile cărora le-am înregistrat prezenţa converg spre şi îşi află rezolvarea în ultimul vers scurt — *Isarlîk!* — topos emblematic situat *la mijloc de Rău şi Bun*.

A doua unitate strofică a textului, subordonată, ca şi precedenta, categoriei P_1, are o configuraţie prozodică mai „echilibrată".

Caracteristica se anunţă încă din versul întîi, al cărui accent „tare" cade în piciorul metric central (dactil). În versul 2 există, în aceeaşi ordine de idei, două accente „tari", plasate pe fiecare dintre cei doi peoni III.

O sursă de tensiune la nivelul uzului prozodic se află în versurile 2—4, care îşi funcţionalizează atît partea de început, prin iterarea suitei de două silabe neaccentuate şi o silabă accentuată (aceasta cu atît mai mult cu cît, dacă citim schema metrică pe verticală, observăm că dactilul din versul 3 este precedat în versul 2 şi urmat în versul 4 de cîte un picior metric de acelaşi tip — un peon III), după cum acelaşi grup de trei versuri îşi funcţionalizează şi partea finală prin plasarea accentului „tare" în ultimul picior metric.

A doua sursă de tensiune internă trebuie căutată în alternanţa „ritmică" a accentelor „tari", situate după cum urmează:
— în poziţia centrală a versului 1;
— în finalul primei jumătăţi şi în finalul celei de a doua jumătăţi a versului 2;
— în poziţia finală a versurilor 3—4;
— în piciorul metric central din versul 5 şi
— în poziţia finală a versplui 6.

Caracterul relativ „echilibrat" din punct de vedere prozodic îi este conferit acestei a doua unităţi strofice şi de faptul că troheul din schemă

Scanned with OKEN Scanner

se regăsește de trei ori în planul uzului în poziția finală a versurilor; de două ori „ca atare" (în versurile 1 și 6, deci — nu întîmplător — la începutul și la sfîrșitul unității strofice) și o dată mascat dedesubtul unui peon III (în versul 2).

Tensiunea mai scăzută dintre schemă și uz în planul prozodic concordă de altfel cu conținutul semantic al celor două grupuri verbale din această unitate strofică: *Ce te-ajunge-așa de lin* (vers nu întîmplător marcat de asonanțe și de liniuțe de unire) și *Fîlfîie, înalt, o rugă.*

Diminuarea tensiunilor în cea de a doua unitate strofică, completată de „ruptura" pe care o marchează în structura de suprafață punctele de suspensie din final, creează condiții introducerii unei noi unități strofice, care, din necesitatea de a compensa — printr-un contrast puternic — „ruptura" întărind astfel coeziunea textului, va fi marcat de un *punct de vedere* diferit, va aparține *discursului*. În spațiul unității strofice apariția „rupturii" fusese „anunțată" de dislocarea grupului verbal *Fîlfîie o rugă* prin lexemul cu dublă valoare (adjectivală și adverbială) *înalt*, izolat între virgule.

Matricea metrică de la nivelul uzului a celei de a doua *categorii a enunțării* este următoarea:

O primă tensiune se creează la nivelul uzului prozodic în interiorul celei dintîi unități strofice ce aparține categoriei D_1 între partea inițială — pe care și-o funcționalizează versurile 1—4 prin iterarea succesiunii de două silabe neaccentuate și o silabă accentuată (în versul 4 această silabă accentuată este dublu marcată, pentru că suportă și unul dintre cele două accente „tari" ale versului) —, pe de o parte, și partea finală a versurilor 2—5, care își plasează aici accentele „tari", pe de altă parte.

Legătura dintre acești doi poli ai tensiunii prozodice este asigurată de faptul că versul al patrulea are două accente „tari" (cel dintîi plasat înainte de cezură) și de „mutația" pe care o facilitează acest fenomen și care survine în ultimul vers, singurul din întreaga unitate strofică care începe cu o silabă accentuată, „mutație" compensată în plan sintagmatic de faptul că versul — și unitatea strofică ce îl conține — se termină printr un accent „tare".

Un comentariu special necesită versul introductiv al acestei *categorii a enunțării — Isarlîk, inima mea* —, căruia cele două accente (cel de al doilea: accent „tare") plasate de o parte și de alta a cezurii îi conferă un caracter inedit în contextul poemului. Avînd în vedere relația de apoziție în care se află cei doi constituenți de la nivelul linear al versului, ca și funcționalizarea cezurii de uz pe tot parcursul categoriei D_1 (cu singura excepție a versului penultim din prima unitate strofică), care apare ca efect al fenomenului singular de alăturare a două silabe accentuate, considerăm că versul de care ne ocupăm marchează, la nivelul prozodiei, momentul de maximă tensiune în planul sintagmatic prin „punerea în contact" a celor doi poli care o creează. Notăm că primul dintre poli este marcat în

structura de suprafaţă chiar de termenul *Isarlîk* şi că acesta are acum o pondere mai scăzută decît grupul nominal *inima mea*, asupra căruia cade accentul „tare" al versului. Coexistenţa a două variante prozodice pentru acest vers (diferenţa dintre care considerăm că este neglijabilă din perspectiva care ne interesează) şi anume :

I-sar-lík - i-ni-m-a-méa şi

I-sar-lí-ki-n i-ma-méa,

atrage atenţia asupra rolului conplex al virgulei în text : simultan conector şi marcă a cezurii.

Versul întîi din cea de a doua unitate strofică ce aparţine lui D_1 calchiază riguros modelul prozodic al versului anterior (ultimul din prima unitate strofică a acestei *categorii a enunţării*). Coeziunea unităţii strofice este asigurată de faptul că începe cu o silabă accentuată şi se încheie tot printr-o silabă accentuată, marcată şi de accentul „tare" al versului. Funcţionalizarea cezurii de uz prin plasarea accentelor pe ultima silabă a primului emistih şi pe ultima silabă a versurilor întăreşte echivalenţa dintre determinanţii adjectivali *balcan* şi *peninsular*, care ocupă versul, echivalenţă pe care o marcase la nivel linear pauza.

Prezenţa formei verbale *toarce* — interpretabilă atît ca persoană a treia singular a prezentului indicativului, cît şi ca persoană a doua singular imperativ — în structura lineară a unităţii strofice care urmează determină apartenanţa acesteia în egală măsură la *discurs* şi la *povestire*. Reproducem în continuare matricea uzului său prozodic :

— ⏑ — | ‖ — | — ⏑ —
— — ‖ — | — — ⏑ —
— ⏑ — — | — — ‖
— — ⏑ — |
| ⏑ | — ⏑
⏑ — | — — ⏑ | — ‖
(— ⏑ — | — — ⏑ | — ‖)
⏑ — | ⏑ — | — — ‖

Spaţiul acestei unităţi strofice este disputat de tensiuni multiple, care îşi vor afla rezolvarea abia în unităţile strofice, deci în *categoriile enunţării* care îi urmează. Trebuie specificat de la început că „rupturile" multiple care se manifestă în această unitate strofică în planul uzului prozodic se află în punctul culminant al unei serii graduale ; ele au fost pregătite de cele pe care le marcaseră punctele de suspensie de la sfîrşitul *categoriilor* precedente *ale enunţării*.

După un debut „calm", „echilibrat", moment „de cumpănă" înainte de producerea „rupturii" — accentul „tare" este marcat în primul vers în piciorul metric central şi încadrat de doi amfibrahi (simetria prozodică a acestui vers fiind astfel dublu marcată) —, un echilibru de tip diferit este marcat în versul secund, de existenţa a doi peoni III. O dată cu versul următor unitatea strofică înregistrează o primă „modificare" în raport cu versurile precedente : versul al treilea este primul din seria de care ne ocupăm al cărui accent „tare" este marcat pe silaba finală.

Menţionăm de asemenea că o citire verticală a primului picior metric din primele patru versuri scoate în evidenţă alternanţa „ritmică" a silabelor accentuate în poziţia II şi III.

Scanned with OKEN Scanner

După „ruptura" marcată grafic la nivelul versului al patrulea — ruptură la care urmează să ne referim — în interiorul paradigmei se produce o mutaţie „firească" : versul 5 debutează, în prima sa variantă prozodică, cu o silabă accentuată, iar în a doua variantă prozodică, cu o silabă neaccentuată urmată de o silabă „sub ictu".

Cele două modele prozodice posibile pentru versul penultim al acestei unităţi strofice — modele coexistente ! — sînt astfel creatoare de tensiune nu numai în interiorul versului pe care îl subîntind, ci şi din perspectiva — restrînsă — a funcţionalizării succesiunii silabelor accentuate şi neaccentuate la începutul fiecărui vers din unitatea strofică în discuţie.

Simultaneitatea celor două modele prozodice ale versului 5 — simultaneitate care îşi are originea în posibilitatea de a interpreta adjectivul aflat în poziţia iniţială ca „îmbătată" sau ca „fericită" — întăreşte situarea toposului emblematic *Isarlîk la mijloc de Rău şi Bun*. Virgula ce izolează termenul *Beată*, conferindu-i un caracter insolit în cadrul versului, atrage de altfel atenţia asupra posibilităţii unei lecturi duble, generate de despărţirea în silabe.

Pe de altă parte, prezenţa unui model prozodic dublu dedesubtul penultimului vers al acestei unităţi strofice duce la dificultatea de a decide dacă aceasta din urmă conţine 6 sau 7 versuri — indecidabilitate creatoare, la rîndul său, de poeticitate.

În planul morfolexical al textului, toate aceste tensiuni, ca şi cele la care urmează să ne referim, din cadrul aceleiaşi unităţi strofice, converg în unicul verb *Toarce* — aşa cum am mai spus, persoană a III-a singular indicativ prezent sau persoană a II-a singular a imperativului —, sursă a ambiguităţii semnificaţiei microcontextuale. Verbul conferă unităţii strofice care îl conţine statutul de *categorie de tranziţie a enunţării*, ce oscilează permanent între *discurs* şi *povestire*.

Tot „ambiguitatea morfologică" a grupului verbal va genera „ruptura" prozodică, marcată la distanţă de două versuri de ocurenţa grupului la nivel linear, „ruptură" care se înregistrează în versul 4. După punctul şi virgula care marchează cezura, apare fenomenul, inedit în acest text, al dislocării celui de al doilea emistih ; acesta va avea o puternic marcată valoare catalectică, deoarece — chiar la nivelul uzului — modelul său prozodic este format dintr-un ictus izolat, urmat de un iamb :

— — x — | x | — x

Construirea, în procesul receptării, a acestui model prozodic al emistihului se sprijină pe două mărci de la nivelul linear : (1) izolarea adverbului *rar*, pe care îl subîntinde accentul izolat, prin încadrarea lui între punctul şi virgula care au marcat cezura şi virgula care îl desparte de sintagma următoare, şi (2) marcarea finalului acestui emistih şi, totodată, al versului din care face parte, printr-un semn de exclamare. Cel puţin la acest nivel al analizei, semnul ne pare a îndeplini o funcţie metalingvistică.

În plan semantic, aceste tensiuni îşi găsesc ecoul în conotaţia [+răsucire] pe care o construieşte unicul grup verbal *Toarce gîtul ca un caier* şi în polisemia substantivului *furci* (polisemie subliniată de conţinutul predeterminantului *patruzprezece*), după cum în planul morfosintactic existenţa tensiunilor este subliniată de faptul că verbul este unicul din strofă şi de absenţa oricărui pronume cu rol dezambiguizant.

O ultimă remarcă în legătură cu această categorie intermediară a enunțării vizează caracterul ei autonom, marcat la nivel linear de faptul că unitatea strofică prin intermediul căreia se manifestă începe și se sfîrșește cu cîte un grup nominal complex cu determinant genitival — *La fundul mării de aer* și *Hazul Hogei Nastratin.*

Matricea uzului prozodic ce subîntinde suita de versuri din care se constituie P_2 este :

O sursă de tensiune în interiorul primei unități strofice care aparține categoriei P_2 se află în contrastul, din plan paradigmatic, între partea inițială a primelor trei versuri — în care silaba accentuată ocupă alternativ pozițiile 1 (v. 1)—2 (v. 2)—1 (v. 3); semnalăm că în versurile 1 și 3 aceasta este marcată și de accentul „tare", și partea inițială a următoarelor trei versuri, unde silaba accentuată este plasată în pozițiile 3 (v. 4) — 2 (v. 5) — 3 (v. 6).

Cea de a doua tensiune din unitatea strofică în discuție apare între poziția inițială și cea finală a versurilor, dacă luăm în considerare accentele „tari". Acestea cad după cum urmează :

— pe silaba inițială (v. 1);
— pe silaba penultimă (v. 2);
— pe silaba inițială (v. 3);
— pe ultima silabă (v. 4—6).

Remarcăm de asemenea tensiunea care se stabilește între nivelul prozodic și cel morfosintactic, și anume între seriile de cîte trei versuri (1—3, 4—6), pe care le-am grupat conform criteriilor enunțate mai sus, ca și între seriile de patru (1—4) și respectiv două versuri (5—6) pe care le deosebește în structura lineară decuparea planului conținutului exclusiv de grupuri nominale (în primul caz) și apariția primelor grupuri verbale (în cel de al doilea caz).

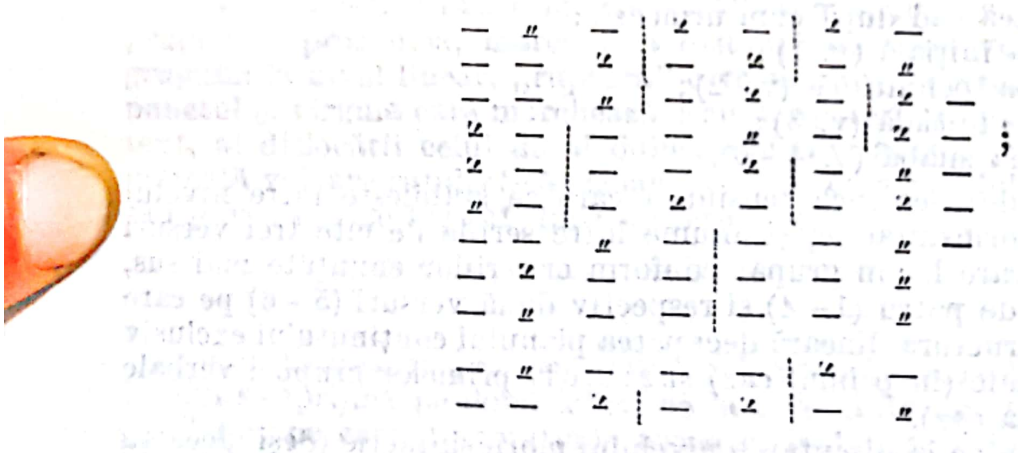
Pentru a rămîne la discutarea nivelului morfosintactic (deși această observație se referă la întregul spațiu ocupat de P_2), trebuie observată gradația trecerii de la nume la verb, procedeu care marchează suplimentar apartenența celor trei unități strofice, a căror matrice ritmică am înfățișat-o mai sus, la o aceeași *categorie a enunțării.* Cu riscul de a lungi argumentația peste măsură, credem că trecerea treptată de la nume la verb trebuie explicitată. Remarcăm la început succesiunea de nominale inaugurată de grupul complex *cu doniți în spate / Asinii de la oetate* — al cărui centru, articulat hotărît, este precedat de un grup nominal prepozițional și urmat de un determinant prepozițional —, succesiune care continuă cu un substantiv articulat hotărît și determinant zero și se încheie cu un șir de trei substantive cu articol și determinant zero (șir din care primul termen, *fete*

mari, funcționează ca o singură unitate lexicală). Sintagma *Guri cască* poate fi interpretată atît ca grup nominal cît și ca grup verbal, asigurînd astfel tranziția spre suita de verbe care urmează. Primul verb din serie — *topește* (*in*) — este și cel mai slab marcat din punctul de vedere al conținutului semantic al sonorității, fiind deci adecvat pentru a figura în finalul unității strofice dominate de nume. Verbului puternic marcat semantic *Vinde*, aflat în poziția inițială a unității strofice care urmează, îi sînt postpuse două grupuri nominale complexe ce desemnează „obiectele vînzării" și pe care liniuța de unire le sudează de centrul grupului verbal. Cea din urmă unitate strofică conține două verbe concatenate — *Joacă, și-n cazane sună* —, care ocupă în întregime primul vers și pe care cad, simetric, cele două accente „tari" — și un grup verbal metaforic — *Cînd cadîna curge-n lună* —, ai cărui constituenți sînt puternic sudați datorită asonanței și eliziunii.

În ceea ce privește matricea prozodică a ultimelor două unități strofice din această a doua *povestire*, semnalăm caracterul ei „echilibrat", tendința spre zero a tensiunilor pe care le generează. Astfel, modelul care subîntinde ambele versuri din unitatea strofică secundă calchiază aproape exact modelul ultimului vers din unitatea strofică anterioară, determinînd o stare de echilibru pe care modelul versului inițial din ultima unitate strofică o marchează prin plasarea simetrică a celor două accente „tari" în poziția inițială și în cea penultimă. Ultimul vers ce aparține lui P_2 are, la rîndul său, două accente „tari", plasate în primul și respectiv ultimul picior.

Acest „echilibru prelungit", manifest la nivel prozodic, va necesita ca unitatea strofică următoare să fie introdusă dintr-un *punct de vedere* diferit, să aparțină altei *categorii a enunțării*.

Matricea uzului său prozodic este:



O examinare atentă a matricei prozodice care subliniază această unitate strofică conduce la concluzia separării ei în trei părți distincte, separare pe care o contracarează în structura lineară despărțirea unității strofice — marcată prin punctul și virgula de la sfîrșitul celui de al patrulea vers — în două unități.

Modelul părții întîi, mai dezordonat, funcționalizează ultimele două versuri dinaintea punctului și virgulei — *Pulberi de pe lună rase / Și-alte polei ieli frumoase* —, în care silabele accentuate ocupă aceeași poziție (singura diferență dintre aceste două versuri se înregistrează în ceea ce privește accentele „tari", situate în versul 4 în peonul III din poziția centrală, iar în versul 5 în amfibrahul final). Cvasiidentitatea modelului prozodic

subliniază similarităţile semnalate în structura lineară a acestor două versuri la nivel sintactic şi semantic.

Versul 6, cel dintîi din cea de a doua parte din structura lineară a acestei unităţi strofice, îşi funcţionalizează primul şi ultimul picior metric, în care silabele accentuate (lăsăm, deocamdată, de o parte problema accentelor „tari") ocupă o poziţie similară celei pe care o ocupau în cele două versuri precedente, marcînd astfel unitatea celor două părţi, apartenenţa lor la o aceeaşi unitate strofică şi la aceeaşi *categorie a enunţării*.

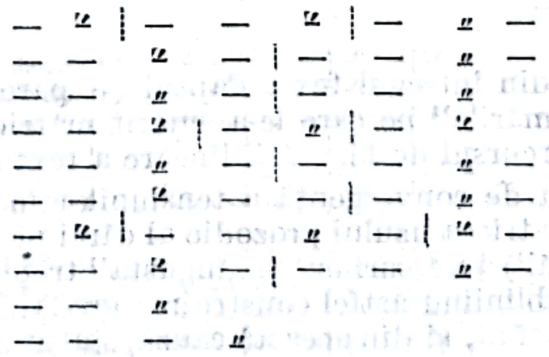
Tot din punct de vedere prozodic, ultima parte a acestei penultime *categorii a enunţării* are un caracter mai unitar decît cea care a precedat-o. Pentru a enunţa doar cîteva dintre cauzele care echilibrează tensiunile, versul final şi versul antepenultim au cîte două accente „tari" (în plus, versul 7 este compus din două picioare metrice identice : peon III), modelul metric al ultimelor trei versuri funcţionalizează, la nivelul uzului, cezura, iar silaba purtătoare a accentului „tare" ocupă, în aceleaşi trei versuri finale, aceeaşi poziţie.

Diversitatea modelelor prozodice la nivelul uzului, pe care am semnalat-o în partea întîi a acestei unităţi strofice *(categorie a enunţării)*, subliniază diversitatea *mărfii* căreia „i se face reclamă", diversitate indicată de altfel şi de varietatea tipurilor de grup nominal care îi dau expresie lineară.

Caracterul unitar, cvasi-„închis" al acestei unităţi strofice este asigurat de reiterarea formulei inaugurale în versul final. Variaţiile introduse prin trecerea (ca urmare a filtrării semnificaţiei poetice microcontextuale prin şirul de grupuri nominale care îşi „dispută" spaţiul unităţii strofice în structura lineară) de la singular la plural, de la parte *(porţi mari)* la întreg *(Isarlîk)*, deci de la particular la general, sînt nesemnificative din perspectiva adoptată aici.

O ultimă observaţie cu privire la prozodie îşi va vădi utilitatea abia după considerarea integrală a matricei care subliniază textul barbian. Deşi încheie această unitate strofică, ocupînd deci o poziţie „privilegiată", numele propriu *Isarlîk* pare să-şi pericliteze — cel puţin la nivel prozodic — caracterul emblematic. Aceasta se întîmplă din cauza funcţionalizării cezurii în cele trei versuri finale, procedeu care marchează cu pregnanţă o „sciziune", şi mai ales din cauza existenţei, ca şi cu prilejul ocurenţei anterioare a toposului (cînd avea însă o funcţie diferită), a două accente „tari" în acest vers ultim.

Ultima parte a textului poetic care a făcut obiectul acestor consideraţii are configuraţie prozodică :



Versurile din care se constituie această secţiune finală a poemului sînt circumscrise tot categoriei de *discurs*. Cu toate că amîndouă sînt dominate

de persoana I, am numit totuşi acest din urmă *discurs* D_3, iar pe cel precedent D_2, datorită mărcilor „închiderii" (la care ne-am referit mai sus), care îi conferă autonomie lui D_2 şi datorită diferenţei mari dintre sferele semantice ale lui D_2 şi respectiv D_3.

Versurile 2—6 din prima unitate strofică îşi funcţionalizează finalul — ultima sau penultima silabă fiind purtătoare a accentului „tare" — cu excepţia versului 4, al cărui accent „tare" se află pe antepenultima silabă; celălalt pol al tensiunii îl constituie faptul că în versurile 2, 3 şi 5 cezura din schemă se păstrează în uz.

După cum demonstrează o analiză chiar superficială a nivelului linear al textului, versurile 3—6 din această secţiune finală inserează o *povestire* în interiorul *discursului*. „Fenomenul" este marcat şi în planul uzului prozodic: matricea versurilor 1—2, ce aparţin *discursului*, se regăseşte aproape identic în versurile 7—8 (versuri ce construiesc o unitate strofică diferită), care marchează revenirea la *discurs*. În plus, matricea versurilor 3—6, matrice care subîntinde *povestirea*, are (după cum o arată diagrama uzului prozodic) un caracter perfect „echilibrat".

Dincolo de neutralizarea tensiunilor, funcţionalizarea cezurii şi repetarea cvasiidentică în versul 3 a modelului prozodic din versul secund — deşi secvenţa inaugurată o dată cu acest al treilea vers va aparţine *povestirii* (credem că putem explica astfel şi prezenţa unui al doilea accent „tare" în versul terţ) — e de natură să asigure, în planul uzului prozodic, coeziunea textului.

În acest moment apropiat de sfîrşit al analizei pe care am întreprins-o ne pare că se impune o ultimă precizare în legătură cu mărcile care diferenţiază *povestirea* şi *discursul* la nivel linear: determinările spaţio-temporale (fie ele „concrete" sau „metaforice") aparţin în exclusivitate *povestirii*. Inserarea celei de a treia ocurenţe a *povestirii* în interiorul lui D_3 va conduce la o „răsucire" a deixei echivalentă funcţional celei pe care o semnalam la nivelul uzului prozodic atunci cînd discutam categoria D_1/P_2: deşi continuă să circumscrie povestirea (P_3), determinările spaţio-temporale (*Cînd noi, a Turchici floare*) sînt marcate şi asupra lui D_3, căruia P_3 i se subordonează.

În ceea ce priveşte matricea prozodică a ultimelor două versuri scurte — *Dăm cu sîc / Din Isarlîk!* — remarcăm faptul că discrepanţa dintre schema prozodică:

x	—	x	∅	şi uzul prozodic	—	—	x		
x	—	x	—		—	—	—	x	

este cea mai mare din întregul text. Faptul ne pare semnificativ, avînd în vedere „transformările" pe care le-a suferit matricea toposului emblematic *Isarlîk* pe parcursul desfăşurării lineare a textului:

1) de la punct de convergenţă a tensiunilor în prima unitate strofică — unitate în matricea uzului prozodic al cărei picior metric din prima jumătate („verticală") a versurilor se „îngusta" treptat (de la mezomacru III la anapest), subliniind astfel construirea gradată a modelului ultimului vers scurt, ce capătă, şi din această cauză, statut de topos emblematic,

2) la generator al celei mai puternice tensiuni sintagmatice, ce are ca efect funcţionalizarea consecventă a cezurii pe tot parcursul primei ocurenţe a *discursului*;

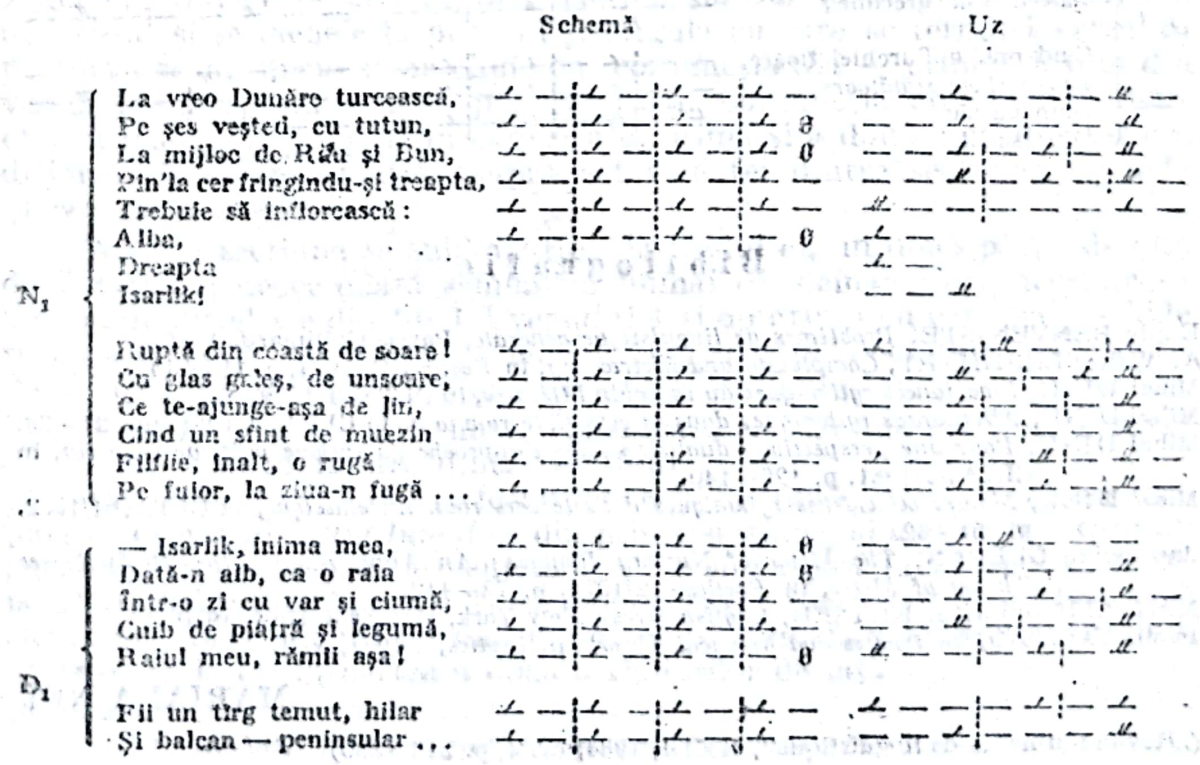
Scanned with OKEN Scanner

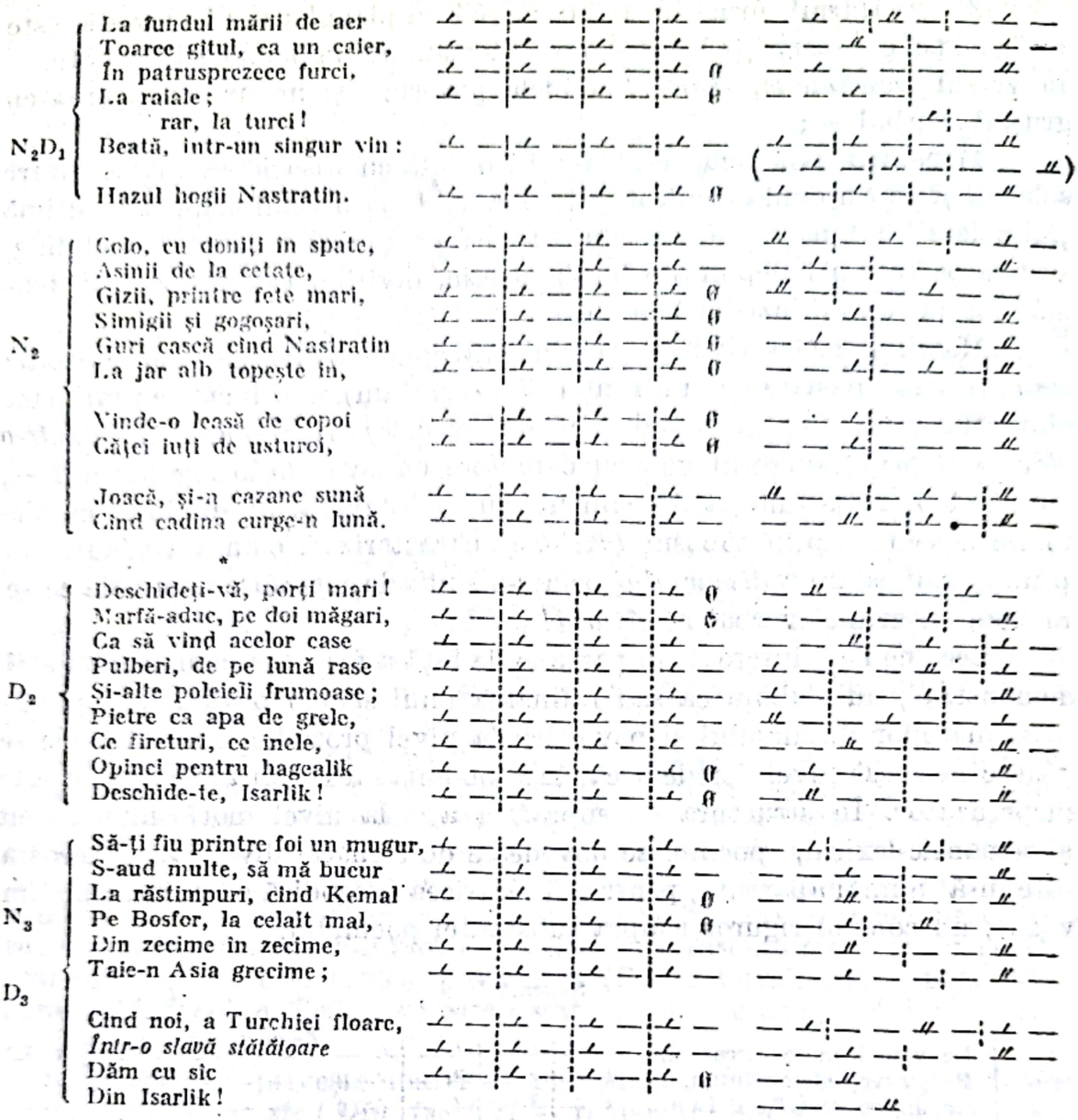
3) „avatarul" următor al lui *Isarlîk* în planul uzului prozodic este acela de pol care servește la echilibrarea tensiunilor în planul sintagmatic — în versul *Deschide-te, Isarlîk!* numele propriu își împarte ponderea cu grupul verbal — ;

4) pentru a-și încheia „traseul" o dată cu disocierea totală dintre schemă și uz (în ciuda echilibrului aparent de la nivelul uzului) — ultimă „disociere" a tensiunilor textului, marcă prozodică a funcției metalingvistice pe care o îndeplinește textul poetic, invitînd la „desfacerea" tensiunilor (și semnificațiilor) acestuia.

Matricea generativă a textului transpune astfel în plan prozodic semnificația (pe care ne mulțumim să o enunțăm), exprimată cu mijloace sintactico-semantice în versul 8 al acestei *categorii a enunțării — Într-o slavă stătătoare*, singurul vers cu caractere cursive din întreg poemul —, care îndeplinește funcția de comentariu metatextual al spațiului emblematic desemnat prin toposul *Isarlîk* și caracterizat, cum am văzut, în prima manifestare a *discursului* printr-o suită de metafore nominale ce se încheie cu grupul verbal *rămîi așa!*

Ceea ce ne-a interesat în paginile de față a fost, așa cum sperăm a fi demonstrat, nu elaborarea sau rafinarea unui sistem prozodic, ci urmărirea mărcilor discursului și povestirii la nivel prozodic. Faptul că ele se găsesc la acest nivel credem că, în economia textului analizat, nu este surprinzător. În structura de suprafață atît la nivel morfosintactic cît și semantic-lexical, poemul se dovedește de o mare diversitate. Aceasta este însă numai aparentă, pentru că matricea prozodică exercită, cum am văzut, un control riguros asupra substanței poemului.





Bibliografie

Emile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

A. Walter BERNHART, *Complexity and Metricality*, în *Poetics*, 12/1974, p. 113—142.

Mihai DINU, *Invariances rythmiques du roumain littéraire*, în CLTA, 1/1979, p. 57—72.

Mihai DINU, *Alternances rythmiques dans le vers libre roumain*, în CLTA, 1/1981, pp. 21—38.

Mihai DINU, *Pour une perspective «dualiste» dans l'approche du rythme poétique roumain*, în CLTA, 2/1981, p. 129—140.

Mihai DINU, *Moules et schémes rythmiques dans le vers roumain classique*, în CLTA, 1/1982, p. 51—62.

Jacqueline GUÉRON, *The Meter of Nursery Rhymes: An Application of the Halle-Keyser Theory of Meter*, în *Poetics*, 12/1974, p. 73—112.

M. HALLE and J. S. KEYSER, *English Stress*, New York, Harper & Row, 1970.

Paolo VALESIO, *On Poetics and Metrical Theory*, în *Poetics*, 2/1971, p. 37—70.

MARIANA NEȚ

(„Revue roumaine de linguistique", XXIX, 1984, nr. 4, p. 315—330)

Scanned with OKEN Scanner

ION BARBU, *TIMBRU*

Cimpoiul veșted luncii, sau fluierul în drum
Durerea divizată o sună-ncet, mai tare ...
Dar piatra-n rugăciune, a humei despuiare
Și unda logodită sub cer, vor spune — cum?

Ar trebui un cîntec încăpător, precum
Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare;
Ori lauda grădinii de îngeri, cînd răsare
Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.

Pe lîngă descoperirea treptată a uneia dintre semnificațiile globale ale poemului barbian *Timbru*, analiza care urmează își propune să ofere o descriere parțială a modului în care se articulează sistemul textual al acestuia și a modelelor subliminale care stau la baza structurilor sale lingvistice manifeste.

Demarcatorii din poezia *Timbru* — mărci suprasegmentale și conjuncții — conduc la concluzia împărțirii structurii de suprafață a textului în trei secțiuni, care nu se suprapun diviziunii în strofe. Mai mult, așa cum credem că va rezulta din analiză, din coexistența acestor două „sisteme" de diviziune apare una dintre tensiunile majore ale textului. Prima secțiune ocupă versurile 1—2 și se încheie o dată cu punctele de suspensie. A doua secțiune este inaugurată de conjuncția *Dar* de la începutul versului al treilea și se încheie la punctul și virgula cu care se termină versul 6, pe cînd cea din urmă se deschide cu conjuncția *Ori* — primul lexem din versul 7— și se sfîrșește la punctul final. Conjuncția adversativă marchează relația de opoziție în care se află prima și a doua secțiune, iar cea disjunctivă atrage atenția asupra echivalenței dintre secțunea secundă și cea de a treia.

A doua secțiune se subîmparte, la rîndul ei, în două părți de cîte două versuri; deocamdată semnalăm numai că demarcatorii acestora — semnul de întrebare din finalul versului 4 și optativul cu care se deschide strofa a doua — sînt mărci ale modalității, aparțin deci unui tip diferit de al celor la care ne-am referit în paragraful anterior.

Vom încerca să urmărim în continuare construirea unui prim nivel de semnificație în fiecare dintre secțiuni.

Cele trei structuri morfosintactice subliminale ale sintagmei inițiale — *Cimpoiul veșted luncii* — din prima secțiune, și anume cele care ar putea fi exprimate prin secvențele 1) *Cimpoiul veșted* [al] *luncii*, 2) *Cimpoiul veșted* [*sună*] *luncii* și 3) *Cimpoiul* [*sună*] *luncii veșted*, au fost deja analizate[1]. Deocamdată ne mulțumim să le semnalăm existența, urmînd să revenim la ele în partea a doua a rîndurilor de față.

[1] V. E. Mihăilă, *Receptarea poetică*, București, Eminescu 1980, p. 63.

În ceea ce privește grupul nominal *fluierul în drum*, aflat, după cum o indică conjuncția disjunctivă *sau*, care îl precedă, într-o relație de echivalență cu secvența anterioară, menționăm posibilitatea de a adăuga interpretării sale literale (pertinentă la acest nivel al analizei) — *fluierul* [*care se află*] *în drum* — una „metaforică" — *fluierul* [*care se află*] *pe drum* (adică în mișcare) sau chiar — *fluierul* [*care se află*] *pe drum*[*uri*] (deci, fără adăpost). Remarcăm de asemenea că, o dată cu introducerea acestui al doilea substantiv centru de grup se conturează în poezie existența unei prime paradigme semantic referențiale [+ instrumente muzicale] al substantivelor *cimpoiul* și *fluierul* din versul precedent, pe de altă parte, determinantul adjectival *divizată* capătă trăsătura semantică „metaforică" [+ scalar], pe care o întărește atît eliziunea — care unește adverbul [*î*]*ncet* de centrul grupului verbal —, cît și inserarea, imediat după acest adverb la gradul pozitiv, a comparativului de superioritate *mai tare*.

În afara faptului că îndeplinesc funcția metatextuală de demarcatori, punctele de suspensie care încheie secțiunea întîi sînt un element ambiguizant în plan semantic, pentru că pot fi interpretate atît ca marcă a unui c r e s c e n d o — reprezentînd deci la nivel linear reducția unui element ce s-ar putea lexicaliza în sintagma „din ce în ce mai tare" —, cît și ca marcă a unei o s c i l ă r i între doi poli ipotetici [+] și [—] — în acest caz, punctele de suspensie marchează reduplicarea (posibilă a) secvenței *-ncet, mai tare*, oscilarea avînd drept consecință caracterul repetitiv al acțiunii exprimate prin verb. Acest al doilea sens conferit de punctele de suspensie modificatorului adverbial complex care îl precedă ne pare întărit de conținutul semantic [— prospețime, — vlagă] al lexemului *veșted* din versul întîi, lexem ce oscilează, la rîndul său, între categoria morfologică a adjectivului și cea a adverbului, între statutul de determinativ al substantivului și cel de calificativ al verbului.

Semnificația pe care o construiește prima secțiune a poemului ar fi prin urmare „instrumente (aflate într-un loc), care exprimă în mod gradat, dar fără strălucire, un sentiment (adresîndu-se cuiva)". Am încadrat între paranteze rotunde acele segmente ale semnificației microcontextuale de profunzime cărora le corespunde cîte o singură marcă în structura de suprafață, aceasta fiind în plus identificată într-un element care apare ca urmare a concentrării la nivel linear a mai multor structuri morfosintactice subiacente.

În ceea ce privește secvența secundă a poemului, prima observație care credem că se impune este aceea că grupurile nominale din versurile 3—4 dau expresie lexicală unei paradigme semantic-referențiale diferite de cea ale cărei mărci se regăseau la nivelul de suprafață al primei secțiuni. Prezența în poemul barbian a lexemelor *piatra*, *huma*, *unda* ne face să numim această a doua serie semantic-referențială p a r a d i g m ă a e l e m e n t e l o r p r i m o r d i a l e.

Sintagma *piatra-n rugăciune* reprezintă o primă ocurență lineară a semnificației microcontextuale de profunzime pe care am numi-o „tendință de purificare a elementelor primordiale"; această semnificație microcontextuală se manifestă și prin intermediul celui de al doilea emistih din versul 3, *a humei despuiare*. Dacă privim cele două sintagme separat — „artificiu" pe care credem că ni-l permite virgula care le desparte în structura de suprafață — remarcăm că diferența dintre ele constă în gradul mai ridicat de abstractizare pe care îl marchează conținutul semantic al substantivului-centru al grupului nominal *a humei despuiare*.

Scanned with OKEN Scanner

Deşi a fost „îndreptăţită" de două mărci din structura de suprafaţă a textului (la cea de a doua ne vom referi într-unul din paragrafele care urmează), deci licită la un anumit nivel al analizei, am numit totuşi considerarea separată a celor două sintagme din versul al treilea un „artificiu" pentru că — după cum o indică mărcile lor semantic-referenţiale — *piatra-n rugăciune* devine, în acest poem, un „rezultat" al „despuiarei lumei", aşa încît grupurile nominale din cele două emistihuri ale versului al treilea sînt echivalente din punctul de vedere al semnificaţiei microcontextuale pe care o construiesc. Credem de aceea că virgulei care marchează cezura îi corespunde, la un nivel mai profund al textului, un copulativ.

Prin comparaţie cu al substantivului *rugăciune*, conţinutul semantic al termenului *despuiare* conduce la concluzia că procesul de abstractizare pe care îl marchează prima parte a celei de a doua secţiuni din acest poem al lui Ion Barbu are loc t r e p t a t.

Gradul superior al procesului îl va marca, în versul ultim din strofa întîi, *unda logodită sub cer*, a cărei apartenenţă la aceeaşi paradigmă ca şi grupurile nominale de care ne-am ocupat mai sus este indicată şi de conjuncţia copulativă care o precedă. Conotaţiei [+ libertate] conferită sintagmei citate mai sus de determinantul substantival prepoziţional *sub cer* i se adaugă aceea de [+ disponibilitate de creaţie nonactualizată], care îşi găseşte expresie lexicală în adjectivul *logodită*. Adăugăm că atît semul [+ acvatic] cît şi semul [+ sonor] coexistă în substantivul centru de grup *unda*, „punct" de intersecţie a celor două paradigme semantic-referenţiale din prima strofă; lexemul *unda* are astfel un statut omolog celui al punctelor de suspensie de la sfîrşitul primei secţiuni (care marcau la nivel linear, după cum am văzut, intersecţia a două „modalităţi" distincte, aflate *in praesentia* în text).

După considerarea grupului verbal care încheie prima parte a celei de a doua secţiuni din poemul *Timbru* — şi în componenţa căruia intră şi pauza care marchează suplimentar inversiunea, şi semnul de întrebare inserat după adverbialul *cum* — ajungem la concluzia că semnificaţia microcontextuală de profunzime construită în versurile 3—4 este aceea de „abstractizare treptată a elementelor primordiale, ca urmare a căreia posibilitatea de exprimare capătă un caracter îndoielnic".

Observăm că această semnificaţie microcontextuală de adîncime are un grad mai mare de complexitate decît cea căreia îi dădeau expresie lineară versurile 1—2, după cum versurile 3—4 — din analizarea cărora a rezultat semnficaţia microcontextuală formulată în paragraful anterior — au, la nivelul limbajului pe care îl manifestă textul, un grad mai ridicat de concentrare, cu atît mai mult cu cît „obiectul" căruia i se caută modalitate de expresie dispare în această a doua secţiune.

Pe lîngă funcţia de marcă a modalităţii, semnul de întrebare din finalul primei strofe îndeplineşte şi o funcţie metatextuală, determinînd revenirea receptorului la începutul poeziei. Întrerupem de aceea, pentru moment, analiza secţiunii secunde, pentru a face o ultimă serie de observaţii în ceea ce priveşte strofa întîi. Acestea sînt dictate de morfosintaxa pe care o manifestă pe de o parte grupurile nominale, iar pe de altă parte grupurile verbale inventariate pînă acum.

Lăsăm deocamdată de o parte sintagma *Durerea divizată* — singurul grup nominal cu articol hotărît şi determinant adjectival din text (şi, în plus, unicul din această primă strofă care îndeplineşte funcţia denumită de sintaxa tradiţională complement direct) — şi luăm în conside-

rare grupurile : *cimpoiul veșted luncii* ; *fluierul în drum* ; *piatra-n rugăciune* ; *a humei despuiare* și *unda logodită sub cer*.

La acest nivel secund al analizei, lexemul *veșted* — care, constatăm astfel încă o dată, nu întîmplător a căpătat în acest text statutul unei categorii intermediare, ce oscilează între adverbul care tinde să devină și adjectivul care ar fi putut să fie — ne interesează în calitate de conector al celor două substantive ce intră în componența primului grup nominal din poezie. Ne îndreptățește, credem, la aceasta și echivalența dintre secvențele care ocupă cele două emistihuri ale versului întîi — pe care o marchează conjuncția disjunctivă *sau* — echivalență care constatăm că se poate stabili și din punct de vedere morfosintactic. Sintagmele : *Cimpoiul veșted luncii* ; *fluierul în drum* și *piatra-n rugăciune* se constituie deci într-o paradigmă morfosintactică în care elementul de legătură dintre substantivul-centru și substantivul determinant se „îngustează" treptat la nivelul de suprafață al textului.

Următoarea manifestare lineară a modelului ar trebui să fie deci un grup nominal cu determinant genitival, singura posibilitate de care dispune gramatica limbii române de a uni două substantive într-o sintagmă fără să marcheze relația dintre ele printr-un element predicativ „suplimentar" (de tipul prepoziției). În acest punct, orizontul de așteptare al receptorului este „satisfăcut" și, în același timp, „frustrat", pentru că următoarea ocurență — grupul nominal *a humei despuiare* — reprezintă nu numai o manifestare a modelului morfosintactic microcontextual subliminal, ci și o „negare" a sa. Observația noastră se bazează pe constatarea inversiunii celor doi constituenți ai grupului la nivel linear, procedeu care a antrenat separarea articolului genitival de substantivul-centru pe care îl predetermină ; pe de altă parte, articolul nu este aici un element de legătură, deoarece se află „la începutul" grupului nominal din care face parte, și nu între cei doi constituenți substantivali ai acestuia.

Interpretăm articolul genitival ca pe o marcă zero a conexiunii dintre constituenții grupului.

O dată cu acest al patrulea „avatar", modelul morfosintactic microcontextual subliminal pe care l-am semnalat își încheie, în mod firesc, „evoluția". Secvența *unda logodită sub cer* reprezintă de aceea un grup nominal în spațiul căruia se interferează modelul Subst. (+ Art. hot.) + + Adj. — pe care îl manifesta sintagma *Durerea divizată* (la care sîntem astfel „obligați" să revenim) — și modelul Subst. (+ Art. hot.) + Prep. + Subst. — manifest, de exemplu, în sintagma *fluierul în drum* (aleasă la întîmplare din paradigma de patru termeni de care ne-am ocupat mai sus).

Cele două grupuri verbale din strofa întîi — *o sună-ncet, mai tare* și *vor spune — cum?* — reiterează, cu mărci, desigur, specifice manifestării acestei categorii gramaticale, același model microcontextual care a structurat și morfosintaxa grupurilor nominale. Aceasta din urmă a detaliat, așa cum am văzut, etapele pe care le parcurg manifestările modelului în structura lineară ; morfosintaxa fiecărui grup nominal îi corespundea cîte unei singure etape de „evoluție" a modelului. Acesta este și motivul pentru care, în fiecare dintre cele două manifestări lineare ale categoriei gramaticale [grup verbal], sînt concentrate un număr de etape ale desfășurării modelului microcontextual (pe care receptorul îl „cunoaște" implicit din parcurgerea grupurilor nominale) $\geqslant 2$. De aceea, după cum arătam în prima parte a acestei analize, primul grup verbal din strofa întîi indică atît gradarea, cît și repetitivitatea și chiar caracterul ne-

întrerupt (peren) al „exprimării"; din acest punct de vedere, considerăm simptomatice și eliziunea, ca urmare a căreia modificatorul adverbial este — am spune — „sudat" de centru, și marca de prezent a acestuia din urmă.

„Dislocarea" constituenților celui de al doilea grup verbal a fost „anunțată" la nivelul linear al textului de virgula care îl precedă și a cărei inserare între subiect(e) și predicat este permisă, conform oricărei gramatici, numai într-un asemenea caz. Determinînd o revenire a receptorului la începutul strofei, deci, așa cum am menționat, o reconsiderare a ei, semnul de întrebare din final marchează totodată — ca și pauza care separă cele două strofe — faptul că modelul microcontextual subliminal a parcurs ultima etapă. Credem că observațiile de pînă acum sînt în măsură să ofere și o explicație faptului că „mijloacele de expresie" se modifică în strofa a doua.

Analiza acesteia va parcurge aceleași două etape care au stat și pînă acum la baza demersului nostru: vom încerca, în prima parte, să (re)constituim, pornind de la mărcile de la nivelul linear, semnificațiile microcontextuale de profunzime ale celor două (micro)secvențe, oferind apoi o descriere (parțială) a mecanismului căruia i se datorează manifestările din suprafață ale modelului ce structurează morfosintaxa textului.

Amintim că primele două versuri din cea de a doua strofă aparțin aceleiași secțiuni a poemului *Timbru* ca și versurile 3—4 din strofa întîi; de aceea ele vor purta „indicativele" 5 și 6, ceea ce ne va face, pentru a păstra unitatea, să desemnăm versurile finale (din care se constituie secțiunea a treia a textului analizat) prin cifrele 7 și 8.

Cea de a doua parte a secțiunii secunde se deschide cu optativul *Ar trebui*, care marchează la nivelul linear o puternică „nuanță" modală. Acestuia îi urmează grupul nominal *un cînteo încăpător*, căruia articolul nehotărît îi conferă un caracter inedit în spațiul textului; datorită distanței semantice mari dintre substantivul-centru și determinantul său adjectival, sintagma este o metaforă. Ea se află într-o relație de echivalență — indicată în suprafață de lexemul *precum* (la care ne vom referi imediat) cu grupul nominal complex *Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare*, care ocupă întregul spațiu al versului 6.

Reducerea în structura de suprafață a textului a copulativului care marca echivalența dintre cele două sintagme nominale din versurile 5 și 6 la nivele anterioare ale generării determină — ca și în cazul lexemului *veșted* din versul întîi (unde „fenomenul" se datora însă unei alte cauze) — pendularea termenului *precum* între categoria morfologică a conjuncției și cea a adverbialului.

Sintagma *Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare* manifestă toate tipurile majore de determinări posibile conform gramaticii limbii române; în plus, semele dominante ale termenilor care o constituie conferă secvenței statutul a ceea ce critica tradițională numește o sinestezie. Din aceste două motive credem că putem afirma că grupul nominal din versul 6 „desfășoară" aceeași semnificație subiacentă pe care o „concentra" și metafora din versul precedent, ceea ce constituie un indiciu suplimentar al echivalenței dintre cele două grupuri.

Constatăm de asemenea că „acvaticul" pe care îl implica, esențializat pînă la extrem, substantivul *unda* din versul 4, se „concretizează" și capătă dimensiuni „cosmice" în versul 6.

Posibilitatea de a găsi o modalitate de expresie, care — potrivit mărcilor din partea întîi a acestei secțiuni secunde — devenea îndoielnică

Scanned with OKEN Scanner

ca urmare a abstractizării elementelor primordiale, este deci şi mai greu actualizabilă după ce rezultatele procesului de „exprimare" sînt numite, deci cunoscute. Apartenenţa lexemului *preum* la o categorie morfologică de tranziţie întăreşte această semnificaţie microcontextuală.

Conjuncţia *Ori*, care o inaugurează, marchează relaţia de echivalenţă dintre ultima şi penultima secţiune a textului. Datorită conotaţiei dominante a tuturor constituenţilor lor de la nivel linear, versurile 7—8 se bucură de un statut aparte în cadrul poemului, pentru că îşi plasează semnificaţia într-un p l a n m i t i c. Sintagma *lauda grădinii de îngeri* concentrează în suprafaţa textului trei semnificaţii subiacente, şi anume : 1) *lauda[adusă] grădinii de [către] îngeri ;* 2) *lauda [adusă de] grădina [care este] de îngeri* şi 3) *lauda [adusă] grădinii [care este] de îngeri [de către un agent neexprimat]*. Deşi verbul *răsare* — al cărui conţinut semantic asociază agentul acţiunii, ce va fi exprimat în versul ultim, în egală măsură „soarelui" şi „plantelor" — este la indicativ prezent (ca şi grupul verbal din versul 2), dimensiunea temporală pe care o introduce adverbul *cînd* este p r e z e n t u l m i t i c, timpul de „totdeauna", care a abolit durata. Ultima secţiune a poemului nu indică deci circularitatea acestuia prin revenirea la acelaşi timp verbal ; marca de singular, care deosebeşte ultimul predicat sintactic din poem de grupul verbal *o sună-ncet, mai tare...* (agenţii acţiunii acestui predicat *cimpoiul* şi *fluierul*), reprezintă, credem, un argument suplimentar în acest sens.

Poezia de care ne ocupăm se încheie, la nivel linear, printr-un grup nominal dezvoltat — *(Din coasta bărbătească) al Evei trunchi de fum* —, care ocupă în întregime versul 8 şi ale cărui determinări multiple precedă substantivul-centru. Menţionăm că oricare dintre cei doi termeni din care se constituie acesta din urmă îl poate determina pe celălalt în structura de profunzime, după cum „accentul" cade pe *trunchi* sau pe *fum*. Asocierea celor două lexeme într-o metaforă marchează convergenţa paradigmei semantice [+ elemente naturale], particularizată, în această ultimă secţiune în [+ regn vegetal], pe de o parte şi a paradigmei semantice [+ abstract], pe de altă parte ; acest din urmă sem rezultă din alăturarea substantivelor într-o aceeaşi sintagmă. (Ne amintim că procedeul se întîlnea şi în finalul primei strofe, numai că acolo convergenţa celor două paradigme — [+ acvatic] şi [+ sonor] — se petrecea în spaţiul unui singur lexem, *unda*) ; grupul nominal *unda logodită sub cer*, luat în bloc, marca interferenţa a două modele morfosintactice subliminale.

Dacă *lauda grădinii de îngeri* „explicita" metaforic sintagma *un cîntec încăpător* — echivalînd-o cu un proces peren ai cărui agenţi pot fi în acelaşi timp şi pacienţi [îngerii laudă şi sînt lăudaţi] şi care se petrece într-un spaţiu paradisiac — grupul nominal din versul ultim conotează „materializarea" (într-un timp şi spaţiu mitic) a disponibilităţii de (pro)creaţie ce caracteriza, cum am văzut, *unda logodită sub cer*. Tendinţa de abstractizare, un component esenţial al semnificaţiei poemului, este marcată şi de morfosintaxa ultimei sale secvenţe. Ordinea lexemelor la nivel linear indică „eliberarea" treptată de „sursă" *(Din coasta bărbătească)*, de „posesor" *(al Evei)*, de materialitate în general *(trunchi)*, proces ca urmare a căruia „obiectul" neexprimat devine i n c o n s i s t e n t, c o m p a c t şi o s c i l a n t — am indicat astfel trăsăturile semantice ale substantivului *fum*.

Observaţiile din ultima parte a analizei noastre îşi propun să descopere, cum am mai anunţat pe parcursul acestor pagini, modelul

Scanned with OKEN Scanner

subliminal care a stat la baza manifestărilor lingvistice variate de la nivelul de suprafață al acestei a doua strofe a discursului poetic.

Am arătat de mai multe ori în rîndurile de față că mărcile modale cu funcție metatextuală de la sfîrșitul primei strofe determină reconsiderarea acesteia după ce receptorul a ajuns la semnul de întrebare prin care se încheie strofa. „Distanța" dintre strofa întîi și strofa a doua devine astfel „dublă" pentru lector, iar pauza care separă sfîrșitul uneia de începutul celeilalte capătă un puternic caracter funcțional, constituindu-se în marcă modală a „rupturii".

Verbul modal *Ar trebui*, care domină versurile 5—8 — prima marcă a modificării mijloacelor de expresie, ce se va înregistra în strofa a doua — apare astfel ca urmare a „disocierii" funcțiilor grupului verbal *vor spune — cum?*, care încheie strofa precedentă. Optativul din versul 5 preia, accentuînd-o, marca modalității grupului verbal căruia îi urmează imediat — marcă a cărei „dedublare" o reprezintă — urmînd ca funcția de predicație propriu-zisă să fie exprimată de verbul *răsare* din versul penultim. Conținutul semantic al acestuia din urmă contrastează, după cum am arătat, cu paradigma „exprimării', care se materializase în verbele din strofa întîi, marcînd astfel suplimentar nu numai diferența dintre „natural" și „mitic", ci și sfîrșitul linear — apropiat — al textului.

Complementaritatea celor două strofe este evidențiată de faptul că semele „exprimării" se concretizează în strofa secundă exclusiv în nominale. Paradigma morfosintactică a acestora din urmă cuprinde mai întîi, așa cum știm, un grup cu determinant adjectival și articol nehotărît; datorită acestuia se crează o stare de tensiune între strofa a doua (al cărei prim vers îl conține) și strofa întîi (în care modelul substantiv + adjectiv se concretizase în grupul *Durerea divizată*, al cărui determinant se opune, prin multe seme, adjectivului *încăpător*; în plus, opoziția articol hotărît/articol nehotărît ne pare că se funcționalizează în chiar acest context).

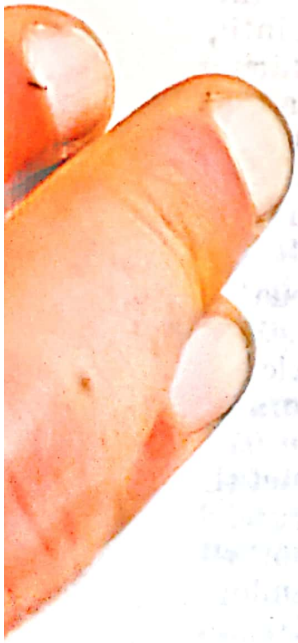
Ne amintim că semnificația metaforei *un cîntec încăpător* este redată cu mijloace morfosintactice de grupul nominal dezvoltat care îi urmează și ai cărui constituenți de suprafață aparțin, în plus, unor sfere lexicale foarte diferite. După parcurgerea acestui moment, desfășurarea lineară a textului se află într-un „impas", pe care îl va depăși prin faptul că următoarea sintagmă nominală, *Lauda grădinii de îngeri*, va reprezenta punctul de interferență al mai multor modele subliminale. Ultimul dintre grupurile nominale din acest poem va fi o nouă „desfășurare" în plan morfosintactic a elementelor purtătoare de semnificație, succesiunea termenilor în suprafață fiind însă inversă celei în care apăreau constituenții sintagmei din versul 6. Semnalăm faptul ca pe o marcă metatextuală că poemul s-a încheiat. Reluarea, într-un alt registru, a specificărilor spațio-temporale (prezente și în secțiunea întîi) este o altă marcă. De asemenea, marca articolului asupra determinativului (ca urmare a antepunerii acestuia) va face ca centrul de grup *trunchi de fum* să aibă articol zero. Datorită acestui fapt, el va fi totodată un indiciu al închiderii textului în structura de suprafață, pentru că nominalul *trunchi de fum* intră astfel în aceeași paradigmă cu substantivul titlu *Timbru*, la rîndul său articulat zero.

Conform definiției din *Dicționarul explicativ al limbii române*, *timbru[l]* este acea „însușire a sunetului muzical datorită căreia se deosebesc între ele sunetele de aceeași înălțime și intensitate provenite de la surse diferite" și „calitatea *specifică a unui sunet*, care permite ca el să fie distins de alt sunet, *inde-*

pendent de înălțimea, intensitatea și durata lui" (s.n.).Aceste sensuri, care coexistă în spațiul textului poetic analizat, precum și conotațiile din această a doua strofă (pe care le-am inventariat) conduc — așa cum arăta acad. I. Coteanu într-una din ședințele Cercului de poetică —la interpretarea sintagmei *un cîntec încăpător* ca un descîntec. Funcția substantivului titlu este deci, în sistemul ale cărui articulații am încercat să le descriem, predominant metatextuală, lexemul *Timbru* reprezentînd o „cheie" cu ajutorul căreia poate fi decodată semnificația poemului. Pe baza informației pe care ne-a oferit-o analiza propusă aici, credem că am putea interpreta acest text al lui Ion Barbu ca spațiu în care coexistă două tendințe — cea de abstractizare și cea de exprimare—, legate indisolubil, dar anulîndu-se reciproc, singura lor convergență posibilă fiind o proiecție abstractă, pusă sub semnul îndoielii și realizabilă, în toată plenitudinea, doar într-un spațiu mitic, la care se ajunge prin descîntec.

MARIANA NEȚ

(SCL, XXXV, 1984, nr. 4, p. 389—397)



Scanned with OKEN Scanner

CONSTITUIREA SEMNIFICAȚIEI ÎN *EU NU STRIVESC COROLA DE MINUNI A LUMII* DE LUCIAN BLAGA

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
și nu ucid
cu mintea tainele ce le-ntîlnesc
în calea mea
în flori, în ochi, pe buze ori morminte.
Lumina altora
sugrumă vraja nepătrunsului ascuns
în adîncimi de întuneric,
dar eu,
cu cu lumina mea sporesc a lumii taină —
și-ntocmai cum cu razele ei albe luna
nu micșorează, ci tremurătoare
mărește și mai tare taina nopții,
așa îmbogățesc și eu întunecata zare
cu largi fiori de sfînt mister
și tot ce-i ne-nțeles
se schimbă-n ne-nțelesuri și mai mari
sub ochii mei —
căci eu iubesc
și flori și ochi și buze și morminte.

1.0. Î.n această lectură a textului lui Blaga pornim în primul rînd de la ideea existenței unei interferențe între sintaxă și semantică. Apoi de la presupunerea că s e m n i f i c a ț i a g l o b a l ă a unui text este rezultatul combinării semnificației termenilor lui cu semnificația enunțurilor din care ei (termenii) fac parte. S e m n i f i c a ț i a t e r m e n i l o r se alcătuiește prin asocierea unor „sensuri profunde"[1] cu o „configurație (semantică) (pre)lexicală"[2]. S e m n i f i c a ț i a e n u n ț u r i l o r este, la rîndul ei, construită printr-o îmbinare — la nivelul superior termenilor — a unor „sensuri gramaticale" (v. infra 1.1) și „relaționale" (v. infra 1.2).

1.1. O primă observație asupra textului este că, în poem, cuvintele se organizează în jurul unor verbe nondependente, formînd șase enunțuri cu aceeași structură semantico-sintactică de adîncime — „semantică" deoarece categoriile care o reprezintă sînt definite semantic, și „sintactică" fiindcă definirea ține seama de asamblarea, de combinarea lor (v. tabelul).

Înțelegem prin ACTANT agentul acțiunii, cel care efectuează acțiunea, prin OBIECT, „elementul" asupra căruia se plasează direct acțiunea, și prin CIRCUMSTANȚE, împrejurările de desfășurare a acțiunii.

---

[1] Înțelegem prin „sens profund" al termenilor atribuirea trăsăturilor : *substanță* : + animat, + uman / — uman // + nonanimat, + material / — material ; + totalitate / — totalitate ; sacralitate ; și, *activitate* : stare / mișcare ; durativ / momentan ; afectum ; dinamic (ultimele extrase din I. Coteanu, *Gramatica de bază a limbii române*, București, 1982, p. 158—162) ; pentru această problemă vezi și Roman Jakobson, *La notion de signification grammaticale selon Boas*, în *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 197.

[2] „Configurația (pre)lexicală" sau „configurația implicită" a termenilor a fost alcătuită pe baza definițiilor din DEX, București, 1975. Pentru a evita pe cît posibil circularitatea redării semnificației lexemelor prin alte lexeme, „desenul" configurației a fost surprins prin raportare la categorii ca : spațiu (poziție, formă, întindere) ; timp (durată) ; ⇒ uman ; proces de cunoaștere (vizual + / — ; gîndire + / —) ; proces afectiv + / — ; calitate ; cantitate ; modificare. C o n f i g u r a ț i a s e m a n t i c ă p r o p r i u - z i s ă a t e r m e n i l o r cuprinde această configurație implicită, alături de sensurile profunde menționate mai sus (v. nota 1).

	ACTANT	ACŢIUNE	OBIECT	INSTRUMENT	CIRCUMSTANŢE		
					MODALĂ	SPAŢIO-TEMPORALĂ	CAUZALĂ
E 1	*eu*	*nu strivesc*	*corola de minuni a lumii*				
E 2	(eu)	*nu ucid*	*tainele (ce le-ntîlnesc în calea mea în flori, în ochi, pe buze sau morminte)*	*cu mintea*			
E 3	*lumina altora*	*sugrumă*	*vraja nepătrunsului ascuns în adîncimi de întuneric*				
E 4	*eu, eu*	*sporesc*	*a lumii taină*	*cu lumina mea*			
E 5	*şi eu*	*îmbogăţesc*	*întunecata zare*	*cu largi fiori de sfînt mister*	*şi-ntocmai cum cu razele ei albe luna nu micşorează, ci tremurătoare măreşte şi mai tare taina nopţii*		
E 6	*se*	*schimbă*	*tot ce-i ne-nţeles... -n ne-nţelesuri şi mai mari*			*sub ochii mei*	*căci cu iubesc şi flori şi ochi şi buze şi morminte*

Scanned with OKEN Scanner

Fiecare dintre constituenţii de profunzime pot fi realizaţi la suprafaţă printr-un element sau o suită de elemente, care constituie m a n i f e s t a r e a lor l e x i c a l ă.

Această structură de adîncime este purtătoarea unui prim sens al enunţului — un s e n s g r a m a t i c a l.

1.2. Observăm, de asemenea. că enunţurile sînt „legate" între ele prin anumiţi termeni, manifestări lexicale ale unui alt sens de adîncime — un s e n s r e l a ţ i o n a l[3].

SENS RELAŢIONAL / ASOCIERE OPOZIŢIE ECHIVALENŢĂ

Manifestare lexicală — *şi* — *dar* — *întocmai cum*

2.0. Dacă privim realizarea structurii în toate cele şase enunţuri, constatăm că trei constituenţi sînt nelipsiţi:
ACTANTUL, ACŢIUNEA şi OBIECTUL. Ne vom referi pe rînd la fiecare.

2.1. Vom începe cu constituentul de bază — ACŢIUNEA —. Manifestarea lexicală a ACŢIUNILOR din cele şase enunţuri este de fiecare dată un singur verb. Studiind configuraţia lor semantică, observăm că V2(UCIDE)[4] şi V3(SUGRUMA)[5] se află într-o r e l a ţ i e d e i m p l i c a ţ i e u n i l a t e r a l ă
V3(SUGRUMA) ⇒ V2(UCIDE) dar V2(UCIDE) ≠⟩ V3(SUGRUMA)
Spunem că este un caz de *hiponimie*; V2 este hiperonimul lui V3, iar acesta din urmă, hiponimul lui V2.

Pe de altă parte, între configuraţia semantică a lui V1 (STRIVI)[6] şi V3(SUGRUMA) există o zonă comună care presupune tot o implicaţie:

V3 (SUGRUMĂ) ⇒ V1(STRIVI)

Relaţiile dintre cele trei verbe pot fi reprezentate astfel:

V3(SUGRUMĂ) ⇒ V2(UCIDE ⊃
⇓
V1(STRIVI)

Acţiunile reprezentate prin V4 (SPORI)[7] şi V5 (ÎMBOGĂŢI)[8] au configuraţii semantice astfel alcătuite, încît implică existenţa unei relaţii: V5 (ÎMBOGĂŢI) ⇒ V4(SPORI), de acelaşi tip ca între: V3(SUGRUMĂ) şi V1(STRIVI).

Există, aşadar, două grupe de verbe ale căror relaţii pot fi reprezentate în felul următor:

$$\left[\begin{array}{c} \text{V3 (SUGRUMĂ)} \Rightarrow \text{V2 (UCIDE)} \\ \Downarrow \\ \text{V1 (STRIVI)} \end{array}\right] \text{ şi } \left[\begin{array}{c} \text{V5 (ÎMBOGĂŢI)} \\ \Downarrow \\ \text{V4 (SPORI)} \end{array}\right]$$

Acestora li se adaugă V6 (SCHIMBA), a cărui relaţie cu celelalte nu o vom analiza încă.

---

[3] Tot un s e n s r e l a ţ i o n a l, dar în interiorul aceluiaşi enunţ este manifestat (lexical) şi prin prepoziţii (de exemplu, *de* „alcătuit din" — v. şi 4.1.), prin articolul hotărît („deja cunoscut" — v.4.2.) şi prin genitiv (care acoperă semnificaţia de „apartenenţă" — v. şi 4.1.). Nivelul semantic de adîncime ar da seama atît de sensurile profunde şi configuraţiile (pre)lexicale ale termenilor, cît şi de sensurile gramaticale şi relaţionale între / ale enunţuri(lor).

[4] UCIDE / activitate; stare, momentan; modificare formă + → Ø

[5] SUGRUMA / activitate; stare; momentan; modificare formă + → −, → Ø

[6] STRIVI / activitate; stare; momentan; modificare formă + → −

[7] SPORI / activitate; stare; durativ; modificare cantitativă − → + modificare calitativă − → +

[8] ÎMBOGĂŢI / activitate; stare; durativ; modificare cantitativă − → + (,); ⇒ uman.

Scanned with OKEN Scanner

Relaţiile de implicaţie semantică grupează verbele participante în aceeaşi paradigmă :

PARADIGMA	REPREZENTANŢI	MANIFESTARE LEXICALĂ
I	V1, V2, V3	*strivi, ucide, sugruma*
II	V4, V5	*spori, îmbogăţi*

2.2. ACTANŢII se organizează şi ei în trei grupe :

GRUPA	REPREZENTANŢI	MANIFESTARE LEXICALĂ
I	A1, A2, A4, A5	*eu*
II	A3	*lumina altora* / „alţii care au lumină"/
III	A6	*se* / „cineva, oricine" /

Punerea împreună a ACTANŢILOR A1, A2, A4 şi A5 se justifică prin identitatea lexemelor în planul de suprafaţă (relaţie de sinonimie realizată simultan cu una de omonimie), manifestare a unei identităţi referenţiale. Enunţurile 1, 2, 4 şi 5 au deci acelaşi ACTANT.

3.0. Pentru a adînci cercetarea tipurilor de relaţii semantice dintre ACTANŢI, pe de o parte, şi dintre ACŢIUNI, pe de altă parte, vom lua în considerare sensul relaţional al enunţurilor.

3.1. Manifestarea r e l a ţ i e i d e a s o c i e r e prin *şi* întăreşte gruparea verbelor în paradigme :

eu nu strivesc **şi** *(eu) nu ucid*
eu sporesc **şi** *îmbogăţesc şi eu*

3.2. Între enunţurile 3 şi 4 există o r e l a ţ i e d e o p o z i ţ i e.

Lumina altora sugrumă ... / **dar** *eu, eu ... sporesc ...*
= /[9] „alţii sugrumă cu lumina ..., eu cu lumina mea sporesc ..."

Opoziţia redată la suprafaţă prin adversativul *dar* este întărită prin repetarea elementului *eu*, deci prin accentuarea lui A3. Relaţia de opoziţie se plasează astfel la ACTANŢI.

ACTANŢI	MANIFESTARE LEXICALĂ
A3 = / A4	*lumina altora* = / *eu* („alţii = / eu")

Cum ACTANTUL şi ACŢIUNEA formează un singur „bloc", presupunîndu-se reciproc prin definiţie, opoziţia se „transferă" şi asupra acesteia din urmă :

ACŢIUNI	MANIFESTARE LEXICALĂ
V3 = / V4	*sugrumă* = / *sporesc*

Şi, fiindcă cele două verbe aparţin, fiecare, la cîte o paradigmă, relaţia de opoziţie se propagă mai departe asupra întregii grupări :

$$\begin{bmatrix} \text{SUGRUMĂ} \Rightarrow \text{UCIDE} \\ \Downarrow \\ \text{STRIVI} \end{bmatrix} = / \begin{bmatrix} \text{ÎMBOGĂŢI} \\ \Downarrow \\ \text{SPORI} \end{bmatrix}$$

Relaţia de opoziţie produce o modificare în configuraţia semantică a celor două paradigme (şi a fiecărui verb în parte) într-un mod care rămîne deocamdată nedeterminat (vezi infra 3.3).

3.3. Interesantă este r e l a ţ i a d e e c h i v a l e n ţ ă manifestată prin *întocmai cu*, care „transformă" CIRCUMSTANŢA MODALĂ

[9] = / înseamnă „opus".

Scanned with OKEN Scanner

din E 5′, într-un enunț *nu* propriu-zis de sine stătător, ci, mai degrabă, în unul echivalent cu 5, în care se realizează aceeași structură de adîncime ca în E1—E6 :

	ACTANT	ACȚIUNE	OBIECT	INSTRUMENT
E 5′	*luna ... tremurătoare*	*nu micșorează ci mărește*	*taina nopții*	*cu razele ei albe*

Echivalența este întărită prin adverbul *și* („de asemenea"), plasat în imediata vecinătate a ACTANTULUI :

și-ntocmai cum ... așa îmbogățesc **și** *eu*

Enunțul 5′ cuprinde o relație de opoziție exprimată prin *ci*, așezat între lexemele care redau în suprafață ACTANTUL acestui enunț, și accentuat prin negația *nu* :

nu *micșorează*, **ci** ... *mărește.*

Există, așadar, necesitatea asocierii paradigmatice /ÎMBOGĂȚI : MĂRI/, pe baza relației de echivalență și, în același timp, a opunerii acestora lui /MĂRI : MICȘORA/ din cauza relației de opoziție :

[ÎMBOGĂȚI : MĂRI] = / [MICȘORA]

După cum se poate observa, paradigma II (vezi 2.1) se completează cu un element a cărui configurație semantică [10] ne dă dreptul să afirmăm, că se află într-o relație de implicație, de hiponimie cu celelalte componente el fiind hiperonimul direct al lui ÎMBOGĂȚI ; „desenul" paradigmei ar fi următorul :

ÎMBOGĂȚI ⇒ MĂRI
⇓
SPORI

În același timp, relația de opoziție manifestată prin *ci* clarifică direcția modificării semantice de care vorbeam mai sus (v. 3.2). „Mutația" de sens se produce în prima paradigmă, nucleul ei fiind reprezentat de MICȘORA [11]. Semnificația „modificare de formă" + / — → ∅ se dispersează. Are loc nu numai o dispunere structurată de semnificație, ci și o amalgamare de sens [12], o „împrăștiere" a lui la nivelul întregii paradigme.

Aceeași relație introduce ACTANTUL 5′ *(luna)* în grupa A 1, transformînd gruparea în paradigmă.

Relația de opoziție se plasează între configurațiile semantice paradigmatice [13], căci și A 3 devine paradigmă cu un singur reprezentatnt :

$$\begin{bmatrix} \text{eu} \\ \text{luna} \end{bmatrix} = / \text{[lumina altora]}$$

Considerînd textul, în lectura de pînă acum, fără să ținem seama de ultimul enunț, putem spune că există doi ACTANȚI prezentați în opoziție, care efectuează două acțiuni contrare.

---

[10] MĂRI / activitate; stare; durativ; modificare cantitativă — → + ; modificare calitativă — → + ; modificare durată — → + ; modificare formă — → + ; modificare întindere — → +

[11] MICȘORA / activitate; stare; durativ; modificare cantitativă + → — ; modificare calitativă + → —, modificare durată + → — ; modificare formă + → — modificare întindere + → — ;

[12] Despre „amalgamări de sens" vorbește și M. J. Reddy în *Modele referențiale formale în poezie*, în *Poetica americană*, Editura Dacia, 1981, p. 137 ; de asemenea, Anca Măgureanu, în *La sémantique lexicale*, TUB, 1984, p. 112.

[13] LUMINA / substanță ; + nonanimat, — material ; + / — totalitate ; ⇒ uman, proces de cunoaștere, vizual + ;
LUNA / substanță : + nonanimat, + material ; ⇒ uman, proces de cunoaștere vizual +

Scanned with OKEN Scanner

4.0. Ne vom opri acum asupra celui de-al treilea constituent al structurii de adîncime — OBIECTUL.

Observăm în primul rînd că acesta este nelipsit în manifestarea de suprafață a structurii tuturor celor șase enunțuri. Pe cînd ACȚIUNEA și ACTANTUL nu pot lipsi dintr-un enunț, apariția constantă a OBIECTULUI este o marcă a accentului de semnificație acordat lui.

A doua observație este aceea că OBIECTUL apare exprimat *numai* printr-o suită de elemente, în construcții de tipul :

$$S(ubstantiv) + [Det(erminare)],$$

unde Det(erminare) este, la rîndul ei, un element sau o suită de elemente.

Remarcăm, pe de altă parte, că nu putem determina (paradigmatic), așa cum am procedat pînă acum, configurația semantică a OBIECTELOR. Ea nu apare de sine stătător, implicit, în latență, ci se creează ca punct de tensiune prin acțiunea semnificațiilor tuturor celorlalte elemente ale enunțului.

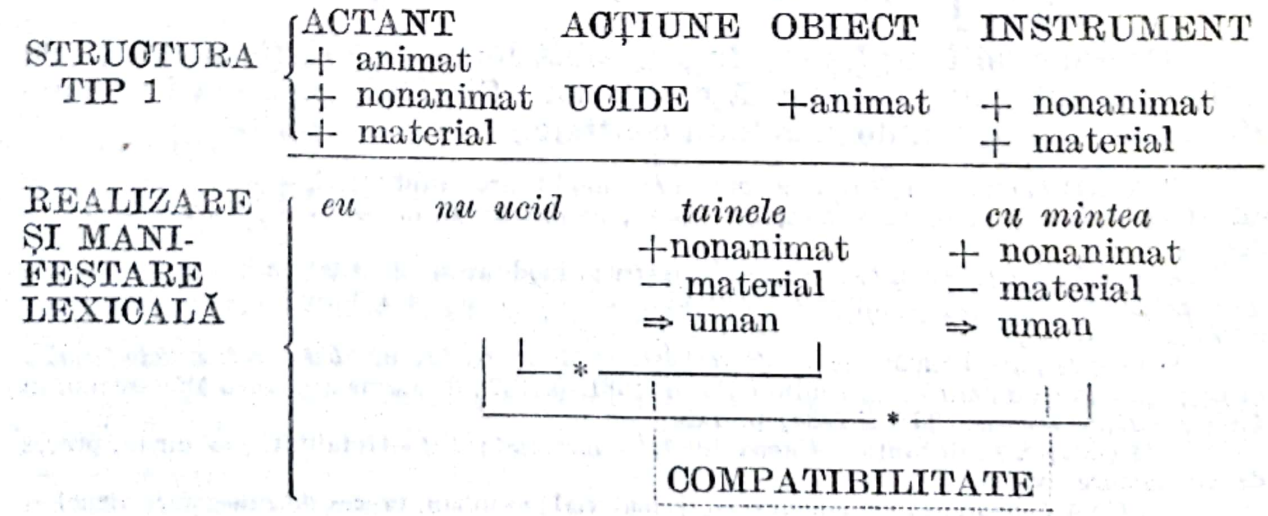
Este necesar deci, pentru a „modela" configurația semantică a OBIECTELOR, să urmărim relațiile semantice între elemente în înlănțuirea lor, adică sintagmatic.

4.1. Observăm, întîi de toate, puncte de incompatibilitate semantică în enunțurile 1, 2 și 3 :

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
și nu ucid
*cu mintea *tainele ce le-ntîlnesc
în calea mea
în flori, în ochi, pe buze ori morminte.
Lumina altora
* sugrumă *vraja nepătrunsului ascuns
în adîncimi de întuneric

Incompatibilitățile fac constituenții ireperabili semantic și produc amalgamări de sens.

Pe de altă parte, o amalgamare de sens realizată la nivelul unui constituent transformă relația de incompatibilitate a constituentului următor într-una de compatibilitate :



STRUCTURA TIP 2 { + animat, + nonanimat, + material } SUGRUMĂ + animat —

REALIZARE ŞI MANIFESTARE LEXICALĂ

lumina (altora)	*sugrumă*	*vraja*
+ nonanimat		+ nonanimat
— material		— material
⇒ uman		⇒ uman

COMPATIBILITATE

La fel şi invers : o relaţie de compatibilitate la suprafaţă (care face posibil demersul lecturii) „ascunde" / este în profunzime o incompatibilitate :

STRUCTURA TIP 3 { + animat, + nonanimat, + material } STRIVI + nonanimat + material —

REALIZARE ŞI MANIFESTARE LEXICALĂ { *eu* *nu strivesc* *corola ...* }

dar,

STRUCTURA TIP 4 { COROLA DE „ATRIBUIRE" + nonanimat + material + vegetal }

REALIZARE ŞI MANIFESTARE LEXICALĂ { *corola* *de minuni* + nonanimat — material }

şi

STRUCTURA TIP 5 { COROLA „APARTENENŢĂ" +nonanimat +material +vegetal }

REALIZARE ŞI MANIFESTARE LEXICALĂ { *corola* *lumii* +nonanimat + animat + / —uman + / —material }

Incompatibilităţile din realizările structurilor-tip 4 şi 5 „transformă" relaţia verbului cu OBIECTUL, din cauza modificării configuraţiei semantice a acestuia din urmă.

Scanned with OKEN Scanner

OBIECTELE 1, 2 și 3 au o configurație semantică realizată prin incompatibilități (semantice) producătoare de amalgamări de sens.

Ob. 1 / COROLA DE MINUNI A LUMII / substanță ; + nonanimat, — material ; ⇒ uman ; proces de cunoaștere vizual + ; proces afectiv + ; sacralitate ; formă ; totalitate + / — ; apartenență ;

Ob. 2 / TAINELE CE LE-NTÎLNESC ÎN CALEA MEA ÎN FLORI, ÎN OCHI, PE BUZE ORI MORMINTE / substanță ; + nonanimat ; — material ; ⇒ uman ; proces de cunoaștere, gîndire —, vizual + / — ; sacralitate ; poziție ; totalitate + ; însușire ;

Ob. 3 / VRAJA NEPĂTRUNSULUI ASCUNS ÎN ADÎNCIMI DE DE ÎNTUNERIC / substanță ; însușire ; activitate ; + nonanimat ; — material ; ⇒ uman ; proces de cunoaștere, gîndire —,vizual — ; sacralitate ; poziție, apartenență.

Analizînd configurația semantică a OBIECTELOR 1, 2 și 3 observăm existența unor relații de implicație :

Ob. 3 ⇒ Ob. 2 și Ob. 3 ⇒ Ob. 1,

care pot fi reprezentate după cum urmează :

Ob. 3 ⇒ Ob. 2
⇓
Ob. 1

Între OBIECTELE 1, 2 și 3 se stabilește, așadar, același tip de relații și în același mod ca între ACȚIUNILE 1, 2, 3.

4.2. OBIECTELE 4 și 5 sînt într-o situație diferită : ele nu se mai află la confluența unor incompatibilități semantice. Ceea ce au comun este manifestarea unui același sens relațional / + determinat, adică „*deja* cunoscut",/ redat prin articolul hotărît. Cu alte cuvinte, OBIECTUL se presupune cunoscut, fie prin faptul că a fost exprimat anterior, fie pentru că urmează să se expliciteze. Este ceea ce gramatica suprinde prin afirmarea funcției anaforice și, repectiv, cataforice a articolului hotărît. Vom folosi, în cele ce urmează, formularea gramaticii[14].

În cazul lui Ob. 5, funcția articolului nu poate fi decît anaforică, deci de trimitere la OBIECTUL exprimat anterior, Ob. 4.

Ob. 5 ⟶ Ob. 4

întunecata zare → a lumii taină

„Trimiterea" se face printr-un „intermediar", OBIECTUL 5' :

Ob. 5 ⟶ (Ob. 5') ⟶ Ob. 4

întunecata zare ⟶ (taina nopții) ⟶ a lumii taină.

În manifestarea lexicală a lui Ob. 4, funcția cataforică a articolului este exclusă deoarece s-ar produce circularitate. Este vorba, prin urmare, tot de o trimitere anaforică de la Ob. 4 la Ob. 3 :

Ob. 4 ⟶ Ob. 3

a lumii taină ⟶ vraja nepătrunsului ascuns în adîncimi de întuneric

Se pun în evidență următoarele relații :

Ob. 5 ⟶ Ob. 4 ⟶ Ob. 3

[14] Discutînd despre un text poetic eliminăm explicarea folosirii articolului hotărît prin contextul nonlingvistic.

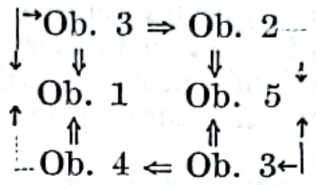
Scanned with OKEN Scanner

Aceste relaţii „aşază" pe Ob. 4 şi Ob. 5 în aceeaşi paradigmă cu Ob. 3 şi deci, implicit, cu Ob. 1 şi Ob. 2.

4.3. Studiind configuraţia semantică a tuturor OBIECTELOR [15], observăm că între ele se stabilesc relaţii de implicaţie semantică :

Ob. 4 ⇒ Ob. 1
Ob. 2 ⇒ Ob. 5
Ob. 3 ⇒ Ob. 4

Asociindu-le cu relaţiile semantice prezentate sub 4.2, obţinem „desenul" de mai jos :



4.4. „Trimiterea" Ob. 5 → Ob. 4 → Ob. 3 (→ Ob. 2 → Ob. 1), care face posibilă asocierea paradigmatică, constituie, în acelaşi timp, dovada identităţii referenţiale a OBIECTELOR : Ob. 5, Ob. 4, Ob. 3 (şi, prin urmare, şi Ob. 2 şi Ob. 1) trimit la acelaşi referent.

5.0. Există deci acelaşi OBIECT asupra căruia acţionează doi ACTANŢI aflaţi într-o relaţie de opoziţie, care efectuează două ACŢIUNI contrare. Redarea la suprafaţă a acesteia se face prin extensie (lexicală). Analizînd configuraţia semantică, observăm că ea prezintă amalgamări de sensuri (pre)lexicale sub presiunea sensului gramatical şi a celui relaţional al enunţului.

5.1. Configuraţia se creează treptat şi circular. Mai mult chiar, pe măsură ce se acumulează, ea nu se clarifică, ci, dimpotrivă, se difuzează. Schema relaţiilor de implicaţie de mai sus (4.3) redă întocmai „desenul" „difuzării", al indeciziei configuraţiei semantice a OBIECTULUI.

Există o necesitate de exprimare prin extensie a OBIECTULUI, impusă de faptul că semnificaţia lui nu poate fi acoperită de o singură unitate lexicală, fie ea şi polisemantică.

Extensiunea lexicală este deci o manifestare a naturii semnificaţiei.

6.0. Şi, dacă ne oprim asupra celui de-al şaselea enunţ, neluat în seamă pînă acum, vom observa că, de data aceasta, manifestarea lexicală *(tot ce-i ne-nţeles . . . -n ne-nţelesuri şi mai mari)* este capabilă să r e d e a tocmai configuraţia semantică difuză pentru un referent care rămîne nedeterminat, dar care poate fi „desenat" semantic ca o f o r m ă „mişcătoare" — poate, chiar *corola de minuni a lumii.*

6.1. La fel, ACŢIUNEA V 6, în manifestarea ei lexicală, r e f l e c t ă configuraţia celor două paradigme, asociindu-le şi amalgamîndu-le

[15] Configuraţiile semantice ale OBIECTELOR 1, 2 şi 3 sînt redate sub 4.1. Adăugăm configuraţiile ⇒ OBIECTELOR 4 şi 5 : Ob. 4 / A LUMII TAINĂ / substanţă ; + nonanimat, — material ; uman, proces de cunoaştere, gîndire —, vizual — ; sacralitate ; apartenenţă ; totalitate +. Ob. 5 / ÎNTUNECATA ZARE / substanţă ; nonanimat, — material ; ⇒ uman ; proces de cunoaştere, gîndire —, vizual — ; poziţie ; formă, ; modificare formă ; însuşire.

semnificaţia în jurul unui nucleu : /SCHIMBA = modificare de formă + → — (,) — → +/. Asupra aceluiaşi OBIECT se efectuează o s i n g u r ă ACŢIUNE de modificare a formei, posibilă în ambele sensuri : + ⇄ —.

Se dispersează semnificaţia modificării formei de la + / — → ∅ (v. 3.3) şi este negată cea de modificare a formei de la + → — *(eu nu strivesc ... şi nu ucid)*; este afirmată modificarea formei — → + *(eu sporesc ... îmbogăţesc)*.

6.2. ACTANTUL din E 6 *(se* „cineva nedenumit, nedeterminat, oricine") face, în acest context, ca A1, A 2, A 3, A 4 şi A 5 să apară drept „instrumente" posibile ale ACŢIUNII[16].

6.3. Accentul semnificaţiei poemului se plasează pe OBIECT, asupra căruia se acţionează într-un anume sens (— → +), cu anumite „instrumente", pentru a-l face să se formeze mereu, adică să semnifice, simultan, în spaţiu şi timp [17] sub impulsul „aderenţei afective" la lume [18].

7.0. Să încercăm acum să rezumăm observaţiile făcute pe parcursul articolului :

Am pornit de la presupunerea existenţei unei structuri semantico-sintactice de adîncime. Constituenţii acestei structuri (ACTANTUL, ACŢIUNEA, OBIECTUL, CIRCUMSTANŢELE) capătă la suprafaţă anumite manifestări lexicale. Analiza configuraţiilor semantice a acestor manifestări a pus în evidenţă existenţa unor relaţii de implicaţie, de opoziţie, de echivalenţă şi de incompatibilitate (semantică), care, pe de o parte, impun asocierea termenilor în paradigme cu un anumit „desen" al semnificaţiei, iar pe de altă parte, induc mutaţii semantice, producînd amalgamări de sens. Astfel, configuraţiile se prezintă difuz, sînt „mişcătoare", semnificaţia neputînd fi, practic, acoperită de unităţi lexicale.

Prezentarea prin extensie (lexicală) a OBIECTULUI care constituie „centrul " textului este o manifestare a naturii procesului de semnificare, nesesizabilă în limbajul curent, dar pe care poezia, limbajul poetic, o poate face să devină transparentă.

7.1. Poemul poate să reprezinte, după o astfel de lectură, o redare concretă, în desfăşurare, a capacităţii poeziei de a înfăţişa mecanismul prin care lumea, realitatea, capătă sens, prin care prinde viaţă semnificaţia.

DANA MANEA

(SCL, XXXV, 1984, nr. 4, p. 370—380)

[16] De remarcat, în acest sens, relaţia de incluziune existentă între ACTANŢII şi INSTRUMENTELE din fiecare enunţ :

(cu) mintea → eu ; lumina mea → / eu, luna / ; razele → luna.

[17] Manifestarea lexicală *sub ochii mei* acoperă simultan ambele sensuri de profunzime — spaţiu şi timp — .

[18] v. CIRCUMSTANŢA CAUZALĂ A ACŢIUNII „căci eu iubesc şi flori şi ochi şi buze şi morminte".

Scanned with OKEN Scanner

LUCIAN BLAGA, *NOAPTE LA MARE*
UN EXEMPLU DE OMOGENIZARE A TEXTULUI POETIC

Valul mai bate, acelaşi.
Raza e trează în turn.
Cald e nisipul pe plaje,
numai puţin dacă scurm.

Noptea-i tîrzie, de august
Orele — horele tac.
Cugetul, cumpăna, steaua
grea judecată îmi fac.

Murmură dor de pereche.
Patima cere răspuns.
Ah, mineralul în toate
geme adînc şi ascuns.

Sarea şi osul din mine
caută sare şi var.
Foamea în mare răspunde,
creşte cu fluxul amar.

Margine-mi este argila,
lege de-asemenea ea.
Sînt doar metalul în febră,
magmă terestră, nu stea.

Capăt al osiei lumii!
Rogu-te nu osîndi!
Vine cîndva şi odihna,
ce ispăşire va fi!

Vine cîndva şi odihna
ce ispăşire va fi
anilor, aprigei sete,
febrei de noapte şi zi.

I. Propoziţii generale

În analiza poeziei lui Blaga pornim de la următoarele propoziţii generale:

1. În orice operă artistică există o complexitate supusă unui principiu ordonator unic. Această propoziţie a fost exprimată încă de Birkhoff [1] în formula $M = \frac{C}{O}$, unde C este complexitatea, O — ordinea şi M — măsura plăcerii artistice. Reţinem din această formulă numai propoziţia enunţată mai sus, cu rezerva că plăcerea artistică este o funcţie mult mai complexă, dependentă şi de parametri care privesc subiectul receptor [2].

2. Pentru poezie, complexitatea constă în mulţimea elementelor de substanţă sonoră şi de conţinut semantic, iar principiul de ordine se concretizează într-un model formal. Acest principiu de ordine a fost numit organicitate, izotopie, contextualitate organică, convergenţă etc.

3. Ordinea astfel instituită în textul poetic este o supraordonare, ordinea primară aparţi-

[1] G. Birkhoff, *Collected Mathematical Papers*, New York, vol. III, 1950, p. 384.
[2] Vezi Tatiana Slama-Cazacu, *Despre relaţiile dintre stilistică şi psiholingvistică*, în SCL, XVIII, 1967, nr. 3, p. 261—268.

Scanned with OKEN Scanner

nînd limbii. Am adoptat, deci, o definiţie a textului poetic în sensul interpretării date de J. S. Petöfi [3], care, la rîndul său, dezvoltă concepţiile lui Ingarden, Johansen şi Lotman.

4. Rezultatul este o omogenizare a textului poetic, deoarece, la toate nivelele, elementele acestuia se supraordonează după acelaşi model formal. Modelul poate fi considerat matricea generatoare a textului poetic respectiv.

5. Totodată, matricea formală închide textul poetic, deoarece orientează şi limitează conexiunile dintre elementele lui [4].

II. Analiza textului

1. Nivelul expresiei sonore. Dintre criteriile de organizare a expresiei sonore, vom începe cu accentul. Accentele se repartizează, în fiecare strofă, astfel :

´ — — ´ — — ´ — sau	1.	a b b a b b a b
´ — — ´ — — ´	2.	a b b a b b a
´ — — ´ — — ´ —	3.	a b b a b b a b
´ — — ´ — — ´ —	4.	a b b a b b a b

(unde notăm cu „a" silaba accentuată şi cu „b" silaba neaccentuată).

În cele patru şiruri se observă trei tipuri de grupuri : a b b, a b, a, în care numărul silabelor neaccentuate este, respectiv, 2, 1, ∅. Grupul principal a b b se repetă de două ori în fiecare vers şi este format din trei elemente : o silabă accentuată şi două neaccentuate. De asemenea, fiecare şir realizează trei tipuri de opoziţii a vs b, a b b vs a b, b b vs b (şirul 1) şi a vs b, a b b vs a, b b vs ∅ (şirul 2). Dacă luăm în considerare un alt criteriu de organizare a expresiei sonore, rima, observăm că două versuri se echivalează prin rimă şi două rămîn în afara acestei echivalenţe , astfel încît rezultă trei elemente în opoziţie. În sfîrşit, segmentînd median textul, obţinem două fragmente în construcţie ternară simetrică (cîte trei strofe). Rămîne în afară, ca element de asimetrie, al treilea fragment — ultima strofă —, apogeul semantic al poemului. Deci, la nivelul expresiei sonore, se formează o matrice dominant ternară, al cărei profil de urcare şi de coborîre (minim —maxim—minim) sugerează, parcă, necontenita cadenţă a valurilor.

Blaga însuşi mărturisea că, în geneza unei poezii, primul element ordonator era pentru el ritmul [5]. Se contura, mai întîi, o matrice de ritm, apoi de „rit poetic", care genera spaţiul necesar poeziei.

---

[3] J. S. Petöfi, *On the Comparative Structural Analysis of Different Types of "Works of Art"*, în „Semiotica", III, 1971, nr. 4, p. 365 379; J. S. Petöfi, *Vers une théorie partielle du texte*, Hamburg, 1975. Vezi şi Carmen Vlad, *Premise ale elaborării unei tipologii textuale*, în CL, XXII, 1977, nr. 2, p. 251—254.

[4] Vezi I. Coteanu, *Ipoteze pentru o sinteză a textului*, în SCL, XX1X, 1979, nr. 2, p. p. 115—125.

[5] Lucian Blaga, *Poezii*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, p. 476—479.

Scanned with OKEN Scanner

2. Nivelul gramatical. La nivelul de adîncime poate fi detectată o structură binară simplă : GN + GV (grup nominal + grup verbal). Acestei structuri binare i se asociază un element cu funcție de dublă determinare : de calificare în raport cu GN și de modalizare în raport cu GV. De exemplu, „adînc și ascuns" din versurile „Ah, mineralul în toate / Geme adînc și ascuns " modalizează grupul verbal și califică grupul nominal. În această situație includem și elementul nominal din grupul verbal care conține un nume predicativ, deoarece acesta are și rolul de modalizare a existenței, dar și pe acela de calificare a existentului. De exemplu, în „raza e trează", *trează* indică un mod de a exista, dar și o calitate a existentului.

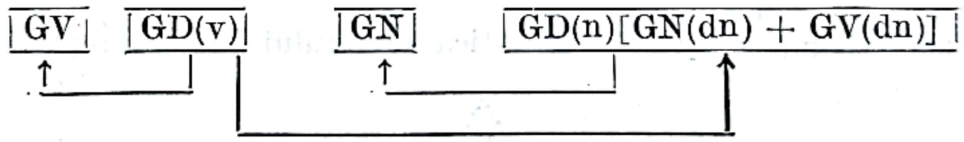
Iată seria elementelor cu funcție de dublă determinare : *același*, *trează*, *cald*, *tîrzie*, *adînc*, *ascuns*, *amar*, *în febră*.

Fiecare fragment textual are această structură generativă de adîncime :

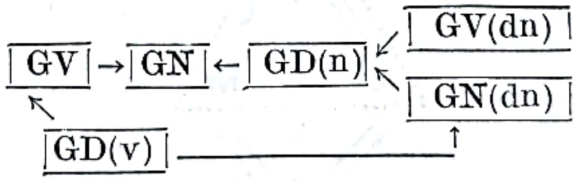
$$\begin{array}{c} GN \leftrightarrow GV \\ \uparrow c \quad m \uparrow \\ GD\ (n+v) \end{array}$$

unde : GN = grup nominal, GV = grup verbal, GD = grup de determinare, n = nominal, v = verbal, c = calificare, m = modalizare.

Interesant este faptul că în versurile : „Vine cîndva și odihna / ce ispășire va fi", care se repetă în ultimele două strofe și constituie punctul de maximă concentrare semantică a textului, relația de dublă determinare se realizează mediat. Grupul de determinare nominală este o propoziție : *ce ispășire va fi*. Propoziția determină și grupul verbal, dar prin intermediul altui element de determinare a grupului verbal, *cîndva*, element ce devine, la rîndul lui, determinant al complexului de determinare nominală :



Sau altfel reprezentat :



Se observă o dublă structură ternară : GD(n) — GN(dn) — GV(dn) și GV — GD(v) — GV(dn), și o a treia structură ternară mediată prin GD(n) : GV — GD(v) — GN.

Conchidem că matricea care generează relațiile gramaticale din acest text poetic este structura ternară de adîncime GN — GD(n + v) — GV. Dubla funcție a grupului de determinare, de calificare nominală și de modalizare verbală, este și o sursă de ambiguitate gramaticală.

3. Nivelul semantic. Textul are ca nucleu o matrice formată din șase universalii semantice în opoziție două cîte două : Uman (U) — Natural (N); Material (M) — Spiritual (S); Vitalitate (V) — Repaus absolut (R).

Scanned with OKEN Scanner

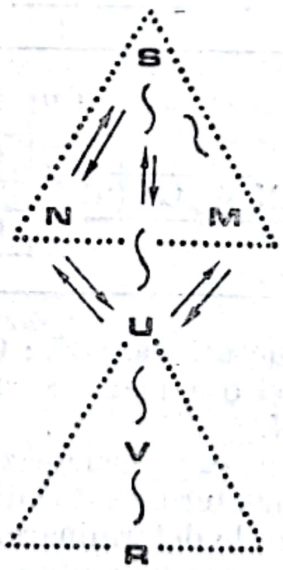
Fiecare dintre aceste universalii semantice dezvoltă o serie semică complexă, cu excepţia celei din urmă, formată dintr-un singur element *(odihna)*. Seriile semice ale Umanului, Materialului şi Vitalităţii se echivalează. Astfel, Umanul este reprezentat prin elementele materiale primordiale: *mineralul*, *sarea*, *varul*, *argila*, *magma*, şi prin elemente ale vitalităţii (dinamică şi acţiune): *murmură*, *cere*, *geme*, *caută*, *răspunde*, *creşte*.

Pe de altă parte, Spiritualul domină Natura în ansamblul ei. Seria semică a spiritualităţii naturii neumane: echilibru *(cumpăna)*, înălţime şi intangibil *(steaua)*, cuprinderea într-un principiu universal unic *(capăt al osiei lumii)*, este mult mai dezvoltată decît cea a spiritualităţii umane, reprezentată doar de comprehensiune *(cugetul)*.

Matricea semică are o mare complexitate tot în ultimele două strofe, unde este marcată şi o opoziţie puternică. Principiul vital, exprimat în ultimele strofe prin componentele timp — înţeles nu ca o desfăşurare uniformă într-un singur sens, ci ca o durată umană interioară *(anilor)*—, dorinţă a împlinirii *(aprigei sete)* şi ardoare a trăirii *(febrei de noapte şi zi)*, i se opune nemişcarea, încremenirea, moartea *(odihna)* ca o adevărată ispăşire. Pentru „ispăşire" este invocat *capătul osiei lumii*, imperturbabilul principiu spiritual suprem.

Din desfăşurarea analizei semice se observă că Umanul, categoria semantică centrală, şi Vitalul, cu care se echivalează, realizează opoziţii şi intersecţii cu toate seriile semice ale poemului. În plus sînt singurele care intră în opoziţie cu seria semică Repaus, concentrată într-un singur element: *odihna*. Natura, Materia şi Spiritul universal se interferează cu Umanul, dar, spre deosebire de acesta, nu cunosc în nici una dintre ipostazele lor: nemişcarea, stagnarea sau moartea.

Schematizînd, matricea semantică a textului poate fi reprezentată astfel:



(unde: ~ înseamnă opoziţie, iar ⇄ înseamnă echivalenţă).

Se remarcă, cu uşurinţă, şi la nivel semantic, o dublă construcţie ternară: pe de o parte, Umanul ca Vitalitate, neantizat în Repausul absolut, şi, pe de altă parte, Natura, Materia şi Spiritul, transcendente umanului în veşnicie.

Scanned with OKEN Scanner

III. Concluzii

Analiza poeziei lui Blaga demonstrează că elementele textului se ordonează după anumite criterii, suplimentare celor care generează enunţul verbal.

O primă etapă a omogenizării textului este supraordonarea unităţilor elementare, la fiecare nivel în parte, într-o figură dominantă (dacă e interpretată geometric) sau într-o matrice formală (dacă e interpretată numeric, statistic sau topologic).

Omogenizarea textului se rafinează însă prin izomorfismul relaţiilor formale la diferite nivele. Astfel, matricea prozodică exprimă proporţii, regăsite şi în matricea gramaticală şi în cea semantică. Deci elemente atît de eterogene, cum sînt fonemele, morfemele şi semele, se supraordonează în modele reductibile la cîteva relaţii esenţiale.

Matricea formală poate fi abstrasă numai prin operaţii succesive de reducere a complexităţii textului. Abstrasă, matricea formală este foarte simplă, dar ea orientează, asemenea liniilor de forţă magnetică, mulţimea nelimitată a elementelor textului.

Matricea formală constituie principiul de coerenţă poetică a textului. Unităţile elementare capătă, în afara coerenţei proprii oricărui enunţ verbal, o coerenţă a formei, obţinută prin eliminarea relaţiilor incompatibile cu matricea formală şi prin selectarea relaţiilor care se supun principiului formal supraordonator.

ECATERINA MIHĂILĂ

(*Modalităţile de interpretare a textului literar*. Coordonator: B. Cazacu, 1981, p. 198—203)

Scanned with OKEN Scanner

ASFINȚIT MARIN DE LUCIAN BLAGA

— perspectivă lexico-semantică —

1 Piere în jocul luminilor
2 saltul de-amurg al delfinilor.

3 Valul acopere numele
4 scrise-n nisipuri, și urmele.

5 Soarele, lacrima Domnului,
6 cade în mările somnului.

7 Ziua se curmă, și veștile.
8 Umbra mărește poveștile.

9 Steaua te-atinge cu genele.
10 Mut tălmăcești toate semnele.

11 Ah, pentru cine sunt largile
12 vremi? Pentru cine catargele?

13 O, aventura, și apele!
14 Inimă, strînge pleoapele!

„Pentru a degaja caracterul unic, personalitatea, ca să spunem așa, a poemului, analiza trebuie să se bazeze pe *text ca punct de plecare*. Această specificitate nu poate fi atinsă decît descriind combinațiile verbale care captivează atenția lectorului și controlează decodarea poemului"[1]. Luînd ca premisă teoretică a lucrării noastre afirmația lui M. Riffaterre ne-am propus în cele ce urmează analiza poemului *Asfințit marin* de Lucian Blaga.

Avem în vedere, de asemenea, faptul că, intrînd într-un text poetic, un cuvînt își schimbă, cum spunea Lotman, în mod fundamental natura: „din cuvînt al limbii el devine o reproducere a cuvîntului din limbă .... El devine modelul semiotic al modelului semiotic, deosebindu-se radical de cuvintele din limba obișnuită prin *saturația lui semantică* (s.n.)"[2].

Pornind, așadar, de la text, ne-am oprit înainte de toate la o observație globală asupra lui, care privește nivelul lexical, considerat de Lotman ca reprezentînd, în cadrul unei structuri unitare, fundamentul pe care se înalță întregul ei edificiu semantic [3]. Ni s-au impus astfel cu pregnanță două cîmpuri semantice reprezentate pe de o parte de termenii ocurenți: *asfințit*, *lumini*, *amurg*, *soare*, *zi*, *umbră*, *stea*, *vremi*, pe de altă parte de: *delfini*, *val*, *nisipuri*, *mări*, *catarge*, *aventura*, *apele*, trimițînd la anumite universuri precis conturate, ale căror dominante am considerat a fi *lumina* și *apa*. Ele ar ordona poezia într-un plan de generalitate mai mare, pe două dimensiuni: una temporală, alta spațială, reprezentate la nivelul textului de axele semantice mai sus amintite. Un anumit spațiu și un anumit timp sînt evocate astfel prin anumite elemente care nu întîmplător se află în pictostructura poemului în poziție mediană. Acesta nu este altceva decît un indiciu de ordin formal al unei anumite ierarhii interioare a textului care ni se relevă pe scară semantică la nivelul unui raport abstract / concret. Căci, într-adevăr, seriile termenilor ocurenți în textul nostru angajează față de termenii *lumină* și *apă*, pe care, într-o formulare pro-

[1] Michael Riffaterre, *Le poème comme représentation*, în „Poétique", nr. 4, 1970, p. 404.
[2] I. M. Lotman, *Lecții de poetică structurală*, București, Editura Univers, 1970, p. 137.
[3] *Op. cit.*, p. 137.

Scanned with OKEN Scanner

vizorie, i-am numi *dominante semantice* ale textului, un raport de subordonare, acestea din urmă exercitînd asupra lor o forţă de atracţie centrifugă. Am putea astfel înlocui termenul de *dominantă* cu acela de *arhisem*. Apariţia lor în poezie este — aşa cum arată Lotman — rodul receptării opoziţiei poetice structurale ca opoziţie semantică : „Această opoziţie poetică se stabileşte între termenii reprezentaţi de cuvinte cu neputinţă de comparat în afara structurii date, ceea ce dezvăluie în cuvintele respective o comunitate = deosebire, adică un conţinut relativ, care ar fi rămas în mod hotărît nerelevată în afara opoziţiei de care ne ocupăm [. . .]. De aici încolo, structura semantică se construieşte la nivelul arhisemelor, care, alcătuind opoziţii reciproce, scot în relief caracterul confruntabil şi opozabil al conţinutului lor, formînd astfel arhiseme de nivel din ce în ce mai înalt, ceea ce ne face, în ultimă instanţă, să înţelegem unul din aspectele structurii ideii operei"[4].

Deocamdată vom mai atrage atenţia asupra unui fapt : arhisemele *lumină* şi *apă* cunosc în planul poeziei două realizări concrete : *luminilor*, *apelor*, din motivele anterior arătate, apărînd în versurile care încadrează poemul şi în acelaşi timp la plural. Credem că aici opoziţia singular / plural, în care primul termen e marcat cu ∅ în planul real al poemului, nu face decît să echivaleze în plan gramatical opoziţia lexicală abstract / concret.

O primă observaţie, care depăşeşte contactul strict cu textul, dar care a fost generată de acesta, ni se impune. Acest univers construit sub dominanta arhisemelor *lumină — apă* prin însăşi constituţia sa apare ca un *univers care se oferă şi se retrage în acelaşi timp descifrării*. El subliniază configurarea pe dimensiuni spaţialo-temporale a poemului pe care o relevam, exploatînd interferenţa celor două axe semantice stabilite. Evocat sub forma unor termeni ai genezei, apropiaţi şi sub latura materialităţii lor *(lumina* şi *apa)*, acest univers relevă o zonă în care abundenţa de strălucire şterge contururi precise. Este o linie nedelimitată clar, ca aceea a orizontului sau a ţărmului, pe care o ghicim doar, relativă în spaţiu, locul unei stări de joc, în care clipele se substituie unele altora, în care umbra se substituie imperceptibil luminii. Sîntem astfel foarte aproape de poetul care spune : „eu cu lumina mea sporesc a lumii taină". Credem că extinzînd analiza şi la alte poezii, am ajunge la acelaşi model semantic revelator pentru o structură mai adîncă a creaţiei blagiene.

Arhisemele de care am vorbit joacă, la nivelul poemului, aşa cum vom vedea în continuare, acel rol de cuvinte generatoare, creatoare, de care vorbeşte M. Riffaterre : „Fiind dat un cuvînt în sistem — cuvintele pe care le generează au o probabilitate de ocurenţă foarte ridicată, mărită şi de restricţiile de alegere pe care le impune valorizarea. Aceasta din urmă substituie axei verticale a semnificării normale axa orizontală a unei semnificări reportate la cuvîntul care a declanşat sistemul"[5]. În cazul nostru avem de-a face cu un complex generator dual *lumină — apă*, pe care desfăşurarea textului îl face reductibil la un singur element, căruia nu-i putem da un nume, tocmai pentru că rezultatul contopirii este un spaţiu al nenumirilor.

Primele două grupuri de versuri se desfăşoară paralel sub această dominantă a instabilităţii, întărită de prezenţa unor cuvinte care o conţin ca sem : *joc*, *val*. Pendulare între aproape şi departe, paralelismul versurilor redă mişcarea în continuitatea ei, marcată de relaţia *piere / acopere*.

[4] I. M. Lotman, *op. cit.*, p. 112, 113.
[5] *Art. cit.*, p. 417—418.

Scanned with OKEN Scanner

Semnele mării sînt absorbite, ale pămîntului șterse. „Cuvinte deosebite se găsesc — cum arată Lotman — într-o poziție de echivalență, din care pricină apare între ele o complexă corelație semantică, însoțită de relevarea unui nucleu semantic comun"[6]. Acesta este modul în care paralelismul devine mecanismul limbajului poetic. Prin el se intensifică, se reliefează la nivelul expresiei realitatea semantică la care versurile trimit : drum între orizont și țărm, clătinare în indefinitul infinit. Lumina și apa stăpînesc, confundîndu-se. În ele se retrag toate. E un tărîm redus la elementele lui originare, închis peste mistere, căci e plin de virtualități. Procesul stingerii (sau al devenirii) e vast (domină formele de plural), dar se petrece lent, așa cum conținutul semantic al verbelor intrînd în seria de opoziții poetice sugerează : *piere / acopere* față de *cade / curmă*.

O poziție privilegiată ocupă acel „și urmele" din finalul versului 4. Despărțit printr-o pauză care accentuează ruperea sa de orice determinare (v. opoziția cu *numele / scrise-n nisipuri/*), el marchează ritmic stingerea și în același timp repercutează asupra întregului conținut poetic anterior, accentuîndu-i acea notă de vag, de indeterminat, generatoare de miracol și intrînd într-un dialog poetic cu acel „și veștile" din finalul versului 7. Semnele pămîntului, ale nisipului, ca și cele ale văzduhului, tot ce e scris sau auzit, trec în zona de taină, zona privilegiată a ceea ce e moarte și viață simultan. Jocul vocalelor creează același spațiu de reprezentare ca și cel relevat anterior la nivelul construcției sintactice și semantice.

În sfîrșit, următorul grup al versurilor 5—6 formează o unitate izosemă și paralelă compozițional cu primele două. Intervine însă acea antinomie la nivelul predicației, față de grupul anterior, marcînd realizarea bruscă a mișcării. Ea e anticipată de intensificarea luminii pe care vocalele deschise din versul al 5-lea o reliefează funcționînd ca un adevărat „semn interior" (v. G. Mounin). Metafora, prin relația semantică pe care o declanșează, are același efect ocurențial.

Ne vom opri mai îndelung asupra efectului ei în plan poetic. Blaga însuși, atunci cînd proceda, în *Geneza metaforei și sensul culturii*, la o analiză a tipurilor de metaforă, dădea aceste versuri „Soarele, lacrima Domnului, / cade în mările somnului") ca exemplu pentru metafora revelatorie, opusă metaforei plasticizante. Dintre multiplele formulări care definesc în studiul lui Blaga metafora revelatorie am reținut-o pe aceea care ni s-a părut a fi foarte apropiată de funcția pe care o atribuim noi metaforei în genere. Metafora revelatorie, spune Blaga, „suspendă înțelesuri și proclamă altele"[7] (ea încearcă să reveleze un x prin amalgamizarea a două fapte anălogic-disanalogice a și b : a + x = b).

Această formulare este aproape de ideea metaforei producătoare sau generatoare, opusă metaforei expresive, analizată de Jean Ricardou[8]. Sîntem, prin aceasta, în planul trecerii de la ideea textului expresiv la o teorie a textului producător pe care deja Paul Valéry o lansase.

Atribuim, așadar, metaforei „lacrima Domnului" din versul în discuție tocmai acest rol de a suspenda, în continuitatea poemului, cuvîntul pe care îl determină, comparatul. Ea are rolul de a scurtcircuita pentru moment discursul poetic, reliefînd comparatul (soarele) și împingîndu-l

---

[6] *Op cit.*, p. 166.
[7] L. Blaga, *Trilogia culturii*, București, E.L.U., 1969, p. 280.
[8] J. Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Ed. du Seuil, 1971, p.119.

Scanned with OKEN Scanner

într-o poziție privilegiată, insulară. Dar în același timp ea introduce acest comparat într-o nouă serie semantică. Desfăcut pentru moment în polisemia lui, cuvîntul își dezvăluie adîncimile doar pe o singură dimensiune (sem), selectată de termenul comparant. Același rol îl joacă în anumite condiții epitetul, cum vom avea prilejul să demonstrăm ceva mai încolo.

În orice caz, în versul analizat metafora are acest rol revelator-generator. La nivelul ei se intensifică ideea naturii similare a comparatului și comparantului: *soarele / lacrima* reductibil la *lumină / apă*. Seria determinante atribuibile unuia dintre termeni devine susceptibilă de a fi contextul celuilalt. În felul acesta, „enunțul, departe de a se modela pe un obiect nonverbal, se pliază imperativelor asociațiilor semantice și formale între cuvinte"[9], cum spune M. Riffaterre.

Soarele împrumută ceva din transparența lacrimei, formă hiperbolică a intensificării lui luminoase. Lumina difuză, pe cale de a se stinge, se concentrează în forma peremptorie, dar instabilă, ca într-un ultim efort de salvgardare. Natura divină a lacrimei menține acea notă de miraculos a unui univers în continuă metamorfozare, care se relevă mereu ca semn. Prezența metaforei nu rămîne fără repercusiuni la nivelul întregii structuri poetice. Ea are efect tranzitoriu, aducînd cu sine un cîmp semantic de interferență (al comparantului și comparatului) care se revarsă în structura semantică fundamentală a poemului. Ca efect imediat remarcăm un nou sistem de opoziții *cade / se prelinge* (termen marcat cu ∅) intrînd în relație cu cel anterior relevat, *cade / se curmă*, diluîndu-i mult efectul generat de opoziția acestuia din urmă cu *piere / acopere* și realizînd astfel o subtilă trecere în planul unei structuri de adîncime de la momentul lent desfășurat al asfințitului pe mare la cel al scufundării luminii în apă, în umbră. *Mările somnului* realizează același efect, anticipînd trecerea luminii în opusul ei, proces al cărui mediu e apa. Suprafața apei e și ea o zonă de orizont sau țărm, de astă dată trăind incert pe verticală. Ea e spațiul vast al metamorfozelor luminii și ale umbrei, al neutralizării lor într-un flux și reflux al adîncului și înaltului, a ceea ce e aici și ceea ce e dincolo. Mișcarea lentă și absolut simetrică a versurilor pregătește și ea acest ceremonial pe care versurile 7—8 îl celebrează. Ele sînt versurile unei alte voci a poemului, care oficiază schimbarea, o numește. Este un moment numit, dar și acesta unul al răsturnării planurilor, al inversării lor, subliniat de paralelismul *zi — umbră, veşti — poveşti*.

Pe de altă parte, se naște un alt spațiu de comunicare, cel al poveștii. Umbra nu dă la iveală, ci „mărește poveștile". Ea aduce la o existență reală o lume care exista virtual, impregnînd porii universului cu suflul miracolului. Închidere peste o lume, deschidere spre alta, nu întîmplător versul 7 — efect și numire a spațiului poetic anterior — și versul 8 — generator și numire a celui care se încheagă — sînt despărțite de mediana poemului, pe care însă, prin conținutul relevat, o anulează. Ca registru poetic al numirii, al constatării, neabandonat mișcărilor firii, ci înregistrîndu-le fulgurant — așa cum dimensiunea mai redusă a frazei poetice și finala șoptită alternînd pe *v* cu *şt* sugerează —, versurile 7—8 ocupă o poziție mediană în poem, cu perspective spre două orizonturi, moment de echilibru, repede rupt de chemările marginale ale poemului.

Șoapta e mediul auditiv în care are loc schimbarea codurilor, în care semnele luminii germinează hiperbolic rostirea sub zodia poveștii. Perso-

[9] *Art. cit.*, p. 404.

Scanned with OKEN Scanner

nificarea care urmează, „Steaua te-atinge cu genele", nu e decît metafora acestei petreceri. Ea este elementul contemplat de departe, „lacrima Domnului", pierdută în străfunduri marine, ea e o realitate de dincolo, imperceptibil-perceptibilă — căci totul se desfășoară după ritualul poveștii. Ea reprezintă *invazia semnelor*. Ea înseamnă pentru poet anihilarea forțelor sale de a spune, de a comunica :

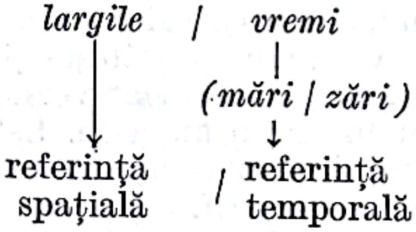
Mut tălmăcești toate semnele.

De fapt, versurile care urmează marchează acest eșec al comunicării, incapacitatea unui inventar finit de semne-cuvinte de a absorbi, de a se modela pe semnul infinit al lumii.

Locul enunțiativelor prin care comunicarea își întindea încă toate punțile este luat de interogative, care funcționează cum se știe prin introducerea unui gol de informație, pentru ca poezia să naufragieze apoi în rostirea deschisă a exclamațiilor :

O, aventura, și apele !
Inimă, strînge pleoapele !

Cuvintele nu mai apar în înlănțuirea propoziției, ci izolate, creînd prin simpla alăturare discursul poetic, saturate semantic, acum după ce au trecut prin confruntarea cu textul poetic. Poezia ni se relevă ca o rețea în care cîmpurile semantice se întrepătrund, exercitînd unul asupra altuia forțe de atracție magnetice. În continuitatea versurilor, determinantele, metafore sau epitete, creează contexte care introduc cuvîntul determinat într-o altă serie semantică. Putem analiza ca exemplu sintagma „largile vremi", a cărei ocurență în text anticipează focarul de ambiguizare actualizat mai apoi de cuvîntul *aventură*, la nivelul căruia are loc reducerea axei temporale și a celei spațiale la o singură dimensiune :



Astfel cuvîntul *vremi* este introdus în aceeași serie semantică cu altele ca *ape*, *mări*, *zări* sub presiunea contextului *largile*, fapt accentuat și de opoziția acestuia în final de vers cu *catargele / apele*. Putem spune că un determinant este epitet dacă el creează un context care introduce cuvîntul determinat într-o altă serie semantică. El estompează unele din semele termenului determinat, fără a le nega, creînd în plus altele. Această construcție ocupă o poziție intermediară între secvența tautologică și cea oximoronică de care vorbește M. Riffaterre : „După un nume nu există altă alternativă decît între două extreme semantice. Substantivul creează un adjectiv sau grup adjectival care e fie tautologic (ex. *largile mări*) epitet de natură, fie oximoronic, adică anulează anumite seme ale substantivului în loc de a le explicita ca în cazul precedent *(soare negru)*"[10].

[10] *Art. cit.*, p. 409.

Contextul este, aşadar, mecanismul prin care are loc o asimilare continuă a cuvîntului în noi structuri semantice. El este acela care în finalul poeziei reliefează, ca o sintagmă aparte, versul „O, aventura, şi apele", în care cuvintele la rîndul lor rămîn izolate în polisemia lor, pe care textul a exploatat-o tinzînd să o epuizeze. Se creează astfel o discontinuitate în continuitate, instalîndu-se între cuvinte acele spaţii de tăcere care le reliefează emblematic : *aventura* ca o pecete a timpului interferînd spaţiul şi *apele* absorbind în vastitatea lor timpul. Prin opoziţia în vers cu *apele*, *aventura* suportă şi un transfer semantic al termenului *lumină*, la nivelul ocurenţei ei realizîndu-se însă contopirea celor două arhiseme ale poemului.

Funcţia poeziei se relevă ca fiind aceea de a trece cuvintele prin filtrarea subtilă a textului, care selectează unele din semele lor prin intermediul contextelor, sub forma unor dense reţele, focalizînd neaşteptat în nuclee noi de comunicare, pentru care nu există semne (nume, cuvînt) în limbă. Ele ar constitui acel spaţiu conotativ, încărcătură semantică suplimentară care însoţeşte cuvîntul întors din trecerea prin structura textului.

În sfîrşit, versul final, „Inimă, strînge pleoapele", este pasibil de două interpretări : el poate cuprinde gestul de retragere în sine, o închidere, un refuz generat de prea copleşitoarea întîlnire a lumii ca semn infinit, sau, dimpotrivă , sentimentul plenitudinar al cuprinderii printr-o contopire intuitivă, singura cale de acces şi posedare a lui. Oricum, ambele interpretări conduc spre ideea unui eşec al poeziei — „cunoaştere critică" la Blaga, coincizînd cu momentul de maximă capăcitate a cuvîntului de a mai purta cu el încărcătura poetică, moment analizat în versul 13. De altfel, acest ultim vers reprezintă din nou acea altă voce cu rol de ecou în poem reprezentată de versurile 7, 8, 10, 14.

În plus, versul 14 prefigurează prin gestul, de altfel şi el doar prefigurat (e un îndemn al strîngerii pleoapelor), acea linie — incertă, lunecoasă, instabilă, ţărm şi orizont — iniţială. De remarcat şi paralelismul :

Soarele, / lacrima Domnului
Steaua, / te-atinge cu genele
Inimă, / strînge pleoapele,

care plasează cuvîntul *inimă* sub zodia semului *astru*, ceea ce intensifică ideea că gestul nu este o poartă închisă între două tărîmuri, ci zona în care acestea îşi răspund, terestre şi cosmice în acelaşi timp.

Poezia lui L. Blaga se încheagă astfel din spaţii aparent contradictorii : lumină — umbră, cuvînt — tăcere, pămînt — cer, finit şi infinit, limitat şi absolut. Tot atîtea modele de suprafaţă, credem, relevabile şi la nivelul structurării poeziei pe care am analizat-o şi dezvăluind un model de adîncime care s-ar suprapune cu acel spaţiu pe care Blaga însuşi îl numea spaţiu-matrice al spiritualităţii româneşti, spaţiul mioritic „înalt şi indefinit ondulat".

Asfinţit marin de Lucian Blaga relevă, prin însuşi modul în care se construieşte poezia, o *ars poetica*. Ea oferă şi o meditaţie asupra virtuţilor limbajului şi în acelaşi timp o încercare, o exersare a lor. Ea este o poezie despre aventura cuvintelor şi în felul acesta despre poezie, este o poezie a mirajului lor, în pragul căruia este adus lectorul.

SMARANDA VULTUR

(O primă formă în LR, XXXI, 1972, nr. 5, 455—462)

Scanned with OKEN Scanner

MIHAI EMINESCU, *DINTRE SUTE DE CATARGE* SAU POEMUL SIMETRIILOR SIMBOLICE

Vom încerca în cele ce urmează să punem în lumină simbolurile din poemul lui M. Eminescu menţionat în titlu. Ne bizuim pe metoda decodării în trepte. Potrivit cu această metodă, cititorul face la un text artistic cel puţin două decodări, dintre care una e simplă sau i n g e n u ă; a doua, mai profundă, este s i m b o l i z a t o a r e, căci cu ajutorul ei se pot dezvălui, după părerea noastră, semnificaţiile lumii textului poetic însuşi.

Orice lectură este, cum se ştie , un proces mental cursiv şi recursiv, pentru că un element din discurs se leagă în mod necesar cu alte elemente anterioare, iar cînd cititorul îşi dă seama că are de a face cu un limbaj deosebit de cel curent îi caută în repertoriul său înţelesurile corespunzătoare. Cît de uşor sau cît de greu le găseşte, cît de greu sau de uşor le asociază cu cele curente din diferitele părţi ale textului poetic sperăm să reiasă în mod indirect şi din desfăşurarea demonstraţiei de faţă.

Să admitem că cititorul poemului *Dintre sute de catarge* este o persoană sensibilă la semnalele prozodice, cu o cultură medie, cu reacţii firești la noutatea reprezentării lucrurilor dintr-un poem şi că nu este influenţat de prejudecăţi speciale. El nu va fi deci prea mirat cînd i se va atrage atenţia chiar de la început că poezia citată are două părţi clare, care pot fi puse pe două coloane, primele două strofe pe o coloană, celelalte două pe altă coloană, fie şi numai pentru că cele două dintîi sînt întrebări, iar următoarele două, nu. Cum însă ele par răspunsuri, deşi nu explicite, la primele, aşezarea în modul arătat poate să reflecte mai mult decît o simplă simetrie formală. A porni de la o asemenea ipoteză este foarte important, căci rezerva vădită a unor critici literari la apariţia poemului lui M. Eminescu, din care, spuneau ei, nu se înţelege nimic, se datora incapacităţii lor de a umple spaţiul dintre întrebările cuprinse în primele două strofe şi eventualele răspunsuri din celelalte două. Ne permitem a crede deci că tensiunea la care dă naştere simetria amintită depăşea posibilităţile criticilor de la 1880, cînd s-a publicat *Dintre sute de catarge*.

Paralelismul în discuţie arată astfel :

Întrebări	Răspunsuri?
Dintre sute de catarge Care lasă malurile, Cîte oare le vor sparge Vînturile, valurile?	De-i goni fie norocul, Fie idealurile, Te urmează în tot locul Vînturile, valurile.
Dintre pasări călătoare Ce străbat pămînturile, Cîte-o să le-necе oare Valurile, vînturile?	Nenţeles rămîne gîndul Ce-ţi străbate cîmpurile, Zboară vecinic înginîndu-l Valurile, vînturile.

Nu sînt astfel puse în valoare numai cele două serii de întrebări şi cele două serii de răspunsuri posibile, ci şi factorul de legătură, refrenul,

Scanned with OKEN Scanner

ultimul vers al fiecărei strofe. El prezintă o inversiune simetrică însoțită de cîte o afirmație care, la prima vedere, nu se cuplează cu întrebările anterioare. Răsturnării refrenului, în aparență numai de natură prozodică, îi corespund cîteva deplasări de sens din strofele 1 și 2. *Catargele*, din 1, care bănuim că au și fost echivalate de cititor de la prima decodare simplă cu „corăbii", vor fi s p a r t e, nu r u p t e, iar *pasările călătoare* din 2, deși străbat pămînturile, nu mările, vor fi totuși î n e c a t e. În primul caz, deși v a l u r i l e sparg corăbiile, refrenul începe cu *vînturile*, iar în al doilea, cu *valurile*, pentru că ele înecă.

Forțele din versul-refren au rol diferit în primele două strofe în comparație cu următoarele două. În primele, ele distrug, în celelalte, continuînd să acționeze, sînt sau numai însoțitori, sau repetă, cum spune strofa 4, un gînd rămas neînțeles. Ele agită însă permanent lumea, de la corăbii la păsări, de la acestea la omul care a renunțat la noroc și idealuri, în sfîrșit, la gîndul neînțeles din cînturile omului-poet. Distribuția versului-refren întărește tensiunea dintre cele două părți ale poemului, tocmai pentru că pune în relief deosebirile, ceea ce, pe de altă parte, sugerează o apropiere între ipostazele lumii din strofele 1 și 2 și cele din strofele 3 și 4. În strofele 1 și 2, obiectele pe care vînturile și valurile le pot distruge sînt lucruri concrete, cel puțin la prima vedere, și în orice caz la decodarea ingenuă, pe cînd cele din strofele 3 și 4 sînt lucruri generale (omul-poet) sau abstracte *(gîndul / Ce-ți străbate cînturile)*. Schimbarea centrului de interes este însă în așa fel ordonată, încît, datorită menținerii paralelismului, echivalarea dintre lucrurile concrete și cele abstracte pare cerută de simetria întregului. Să se compare din acest punct de vedere și versurile de mai jos din prima coloană cu cele din a doua :

... pasări călătoare	... gîndul
Ce străbat pămînturile	Ce-ți străbate cînturile

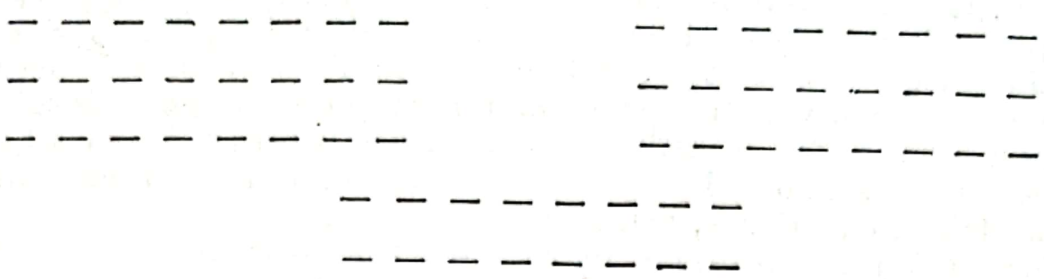
și se va înțelege, după toate cele spuse pînă aici, de ce socotim că *străbate* nu este repetat la întmplare. Devine deci imperioasă o nouă interpretare a agenților din versul-refren. Personificarea discretă din strofa finală, unde valurile, vînturile „îngînă" un gînd, trimite la o reprezentare generalizatoare și simbolică, nu a unuia sau altuia din cei doi termeni, ci a amîndurora luați împreună. Ei sînt laolaltă un nume pentru destin. Imaginat astfel, destinul leagă între ele lumile poemului, căci, după cum corăbiile sînt făcute să lase malurile pentru a ieși în vîltoarea mării, păsările călătoare să străbată pămînturile, tot astfel poetul este făcut să fie urmat *în tot locul* de vînturile și de valurile lumii, chiar dacă își gonește norocul, simbol al satisfacțiilor materiale, și idealurile, simbol al realizărilor lui spirituale.

Din momentul acceptării agenților din versul-refren ca simbol al destinului poetului și creației sale, treapta decodării simple este depășită. Orice nouă întoarcere către prima parte a poemului ia de aici înainte alt caracter. Ea permite interpretarea catargelor „care lasă malurile" ca alt semn pentru ideea cuprinsă în cuvintele *norocul* și *idealurile* izgonite, iar *pasările călătoare* ca alt semn pentru gîndul care zboară veșnic îngînat de valuri și de vînturi, ambele efecte ale destinului implacabil imaginat în versul-refren.

Pornind de la paralelismele, echivalențele și simbolizările arătate și plasînd între ele versul-refren identic în strofele 1 și 3, căci întrebarea

Scanned with OKEN Scanner

din strofa 1 şi cea din strofa 2 sînt retorice, obţinem următoarea schiţă (liniile reprezintă silabele) :



Un cititor cu imaginaţie picturală ar putea să vadă aici imaginea stilizată a unei păsări cu aripile desfăcute ori înălţarea şi coborîrea valurilor, zbuciumul şi mişcarea lor necontenită. Schiţa se poriveşte întru totul şi strofelor 3 şi 4.

Nu ştim dacă această imagine va fi fost şi în mintea poetului, dar că el a sugerat prin prozodie ridicarea şi coborîrea valurilor este neîndoielnic, după cum legănarea lor poate fi asemuită cu un fîlfîit de aripi.

A spune în concluzie că, de fapt, corăbiile şi păsările călătoare sînt ipostaze simbolizatoare ale poetului ni se pare obligatoriu, dar a nota încă o dată că această concluzie este impusă de simetriile poemului poate nu mai este necesar, faptul fiind evident. În orice caz, prima coloană se reflectă printr-o proiecţie simbolizatoare în a doua coloană, ceea ce ne-a şi determinat să numim *Dintre sute de catarge* poemul simetriilor simbolice.

I. COTEANU

(Comunicare ţinută la „Cercul de poetică, februarie 1985)

Scanned with OKEN Scanner

O LECTURĂ ARHETIPALĂ A POEMULUI EMINESCIAN *LACUL*

Lacul codrilor albastru
Nuferi galbeni îl încarcă ;
Tresărind în cercuri albe
El cutremură o barcă.

Şi eu trec de-a lung de maluri,
Parc-ascult şi parc-aştept
Ea din trestii să răsară
Şi să-mi cadă lin pe piept ;

Să sărim în luntrea mică,
Înglnaţi de glas de ape,
Şi să scap din mînă cîrma
Şi lopeţile să-mi scape ;

Să plutim cuprinşi de farmec
Sub lumina blîndei lune —
Vîntu-n trestii lin foşnească,
Unduioasa apă sune !

Dar nu vine ... Singuratic
În zadar suspin şi sufăr
Lîngă lacul cel albastru
Încărcat cu flori de nufăr.

Modelul aflat la baza textului eminescian de care ne ocupăm considerăm a fi cel al unui rit de iniţiere. Analiza va încerca să integreze descoperirea şi descrierea mărcilor superficiale ale atmosferei, precum şi a tehnicilor specifice ce au făcut posibilă apariţia lor, demersului critic de jalonare a unei lecturi arhetipale, urmărind să îi ofere acesteia o fundamentare teoretică. Menţionăm de la început că nu ne vor preocupa aspectele pragmatice pe care le poate evidenţia o interpretare cum este cea la care va conduce analiza de mai jos. Modelul ce urmează a fi descris fiind interior textului, vor fi lăsate la o parte în acelaşi timp orice definiţii ale arhetipurilor întîlnite în poem, pe care ne vom limita la a le identifica.

Unul dintre conceptele critice frecvent folosite în continuare este cel de „voce a poetului", prin care înţelegem o categorie abstractă ce capătă expresie lineară în lexeme reprezentînd concretizarea oricăruia dintre elementele din structura profundă asupra cărora focalizează textul, cu condiţia de a îndeplini rolul de Agent sau Pacient al predicatului sintactic din propoziţia principală a secvenţei repsective.

Lacul constă dintr-o multitudine de lumi concentrice, a căror străbatere de către vocea poetului (principala categorie care va suporta transformări pe tot parcursul linear al textului) constituie un prim indiciu general, care permite interpretarea poemului drept descrierea unui traseu iniţiatic. Macrolumea *Lacului* se caracterizează prin circularitate : fiecare (sub)lume este circumscrisă de lumi tangente sau circumscrise lumi adiacente. Două sînt totuşi mulţimile dominante în poem ; le vom numi „lumea actuală" — dominată de verbe la indicativ prezent şi manifestă în prima şi ultima strofă a textului — şi, înscrisă concentric în aceasta, cu care îşi interferează graniţele labile, „lumea dorinţei", „a visului" — care conţine în exclusivitate verbe la modul conjunctiv prezent.

Scanned with OKEN Scanner

Marcă dominantă a modalității globale a textului, circularitatatea, ca și mișcarea ondulatorie ce reprezintă — așa cum se va demonstra — conotația construită de structuratorii particulari aplicați „lumii dorinței", îi conferă acesteia din urmă caracterul de „miraj", de „irealizabil", de „capcană".

Sînt necesare încă două observații preliminare cu caracter de postulat:

Statutul de ritual este conferit de omniprezența timpului prezent, care se dovedește singurul element — unificator — datorită căruia este posibilă în spațiul textului coexistența celor două lumi alternative.

Remarcăm de asemenea că, pe parcursul desfășurării sintagmatice a textului, mulțimile conținătoare și cele conținute își transferă una alteia statutul, fiind supuse unor transformări biunivoce, ce se produc prin repetate schimbări de polaritate. Ele marchează, de fiecare dată, modificarea survenită în statutul subiectului inițierii, ce trece, dialectic — după cum va încerca să probeze în continuare analiza —, de la general la particular. Acestea reprezintă metamorfoze tipice procesului inițiatic pe care îl suportă vocea poetului și sînt indicate prin chiasm, figură dominantă a poemului, macrolumii căruia i se atribuie astfel un caracter proteic.

O tehnică generatoare de „atmosferă" pe care o semnalăm cu acest prilej este izomorfismul la distanță, prin care înțelegem construirea succesivă a aceleiași semnificații parțiale la diferite paliere ale textului. Analiza a scos în evidență că la a doua sa apariție pe parcursul poemului conotația este mai slab marcată, nivelul la care se manifestă — în speță suprasegmental sau fonologic — fiind mai aproape de suprafață.

Înainte de a trece la considerarea propriu-zisă a textului, adăugăm că este necesar ca — în scopul descoperirii tiparului arhetipal care i-a stat la bază acestuia — analiza să urmeze, pe cît posibil, desfășurarea lineară a poemului. Acest fapt nu impietează asupra caracterului tabular al lecturii; ca urmare a respectării ei analiza va fi în măsură să evidențieze suprapunerea — strict determinată de matricea coercitivă a generării — a succesiunii propozițiilor (în sens logic) din structura profundă a textului cu cea din reprezentarea sa lineară.

În versul întîi al poeziei apartenența mulțimii *Lacul* la mulțimea *codrilor* (relație indicată printr-o marcă a genitivului) este contracarată de relația de incluziune pe care o indică topica: *codrilor* (conținătorul) este încadrat de *Lacul* (mulțimea conținută) și de determinantul său *albastru*. Prin hiperbat — ruptură ce determină aici transformarea conținătorului în conținut — se indică pe de o parte posibilitatea inițierii, a contopirii celor două mulțimi, a trecerii ireversibile dintr-o lume în cealaltă, iar pe de altă parte se prefigurează eșecul căruia îi este sortit acest proces, datorită incompatibilității la nivel morfosintactic și semantic-referențial dintre mulțimea *codrilor* și adjectivul *albastru*, care determină *Lacul*, însă se află în imediata vecinătate a substantivului în genitiv.

Versul al doilea contribuie, datorită pluralului sintagmei *nuferi galbeni* și a intercalării între aceasta și predicat a formei neaccentuate de acuzativ *îl* (în contrast cu acuzativul articulat hotărît *Lacul*, din versul întîi, și cu pronumele subiect *el* din cel de al patrulea — toate aceste lexeme avînd referent similar), la crearea unui efect de acumulare ce culminează în conținutul semantic al predicatului *încarcă*.

Semnalăm totodată relația de echivalență dintre cele două elemente ale mulțimii *Lacul*, relație construită în structura de adîncime a versurilor

2 şi 4 de chiasmul sintactic pe care îl construiesc elementele lumilor conţinătoare şi ale celor conţinute :

/Nuferi galbeni/ + /încarcă/ + /il/
/El/ + /cutremură / + /o barcă/

Prezenţa figurii conotează simultan un „salt calitativ", pentru că ceea ce în versul al doilea era indicat prin mijloace morfosintactice necesită în versurile 3—4 o propoziţie cu valoare modală *(Tresărind în cercuri albe)* şi un predicat *(cutremură)*. Participarea inerentă a versurilor menţionate la descrierea traseului este întărită de conţinutul semantic al verbelor din microcontextul respectiv : *încarcă, tresărind, cutremură*, ce pot fi încadrate într-o paradigmă a „durerii provocate de un factor extern".

Alegerea în strofa întîi a trei determinanţi din sfera culorilor conotează la nivelul modalităţii textului atracţia exercitată de mulţimea descrisă în acest spaţiu asupra mulţimii *eu* ce urmează a fi introdusă. Este anticipată astfel transgresarea „lumii actuale" şi pătrunderea în cea „a dorinţei", ceea ce reprezintă o etapă primă, necesară, în orice parcurs iniţiatic.

În plus, versurile 2—4 conţin indicaţii cu privire la transformarea gradată a *Lacului* din Pacient în Agent. Referirea la această mulţime se realizează în versul al doilea printr-un pronume neaccentuat în acuzativ, încadrat între Argumentul şi Predicatul a căror acţiune o suportă. Procesul de „animare" începe în versul al 3-lea prin folosirea unui gerunziu însoţit de un adverbial modal, pentru a se desăvîrşi în versul 4, cînd *lacul* capătă „personalitate", fiind desemnat prin pronumele personal *el*, al cărui verb la diateza activă este cel mai intens din punctul de vedere al conţinutului semantic din seria graduală */încarcă < tresărind < cutremură/*. În acelaşi scop se introduce un element-Pacient, deocamdată insuficient particularizat, al acestei mulţimi — *o barcă* — ce reprezintă noua materializare, care încheie simetric strofa, a vocii poetului, care — prin mijlocirea chiasmului ce structurează strofa întîi — a trecut de la general la particular. Adăugăm că, dacă la nivel sintactico-semantic figura marcase simetria, la nivel morfolexical chiasmul indică metamorfozarea — pentru a doua oară semnalată în această primă strofă — a conţinătorului *(Lacul)* în conţinut *(o barcă)*.

Vom remarca în încheierea considerării acestei prime strofe că ea indică procesul de cunoaştere treptată a lumii *lacului* şi reprezintă de aceea primul stadiu, încununat de succes, al iniţierii. Cunoaşterea se realizează în spirală, printr-un salt de la versurile 1—3 (care formează o unitate datorită apartenenţei tuturor determinanţilor la sfera semantico-lexicală a culorilor) la versurile 2—4 (care descriu procesul de „animare" a *lacului*).

Conjuncţia coordinativă de la începutul celei de a doua strofe indică statutul echivalent al mulţimii *eu* (o nouă întrupare a vocii poetului), aflată în relaţie de contiguitate cu „lumea actuală", pe care va încerca să o depăşească.

Datorită conţinutului semantic al predicatului *trec*, alternanţei *ea-u-a-u* (vocală deschisă / vocală închisă) şi morfosintaxei grupului adverbial *de-a lung de maluri* (compus din locuţiune adverbială + substantiv la plural) versul întîi conotează mişcarea ondulatorie, precum şi tendinţa acesteia de prelungire infinită (pe care o va indica de asemenea eliziunea din versul imediat următor).

Scanned with OKEN Scanner

Recurența adverbului *parcă* din cel de al doilea vers indică, încă de la intrarea în „lumea dorinței", caracterul său ireal din punctul de vedere al „lumii actuale", imposibilitatea celor două lumi de a coexista, deci caracterul lor alternativ. În același timp, citirea continuă preconizată de eliziune, ca și asonanța din versul *Parc-ascult și parc-aștept* tind spre anularea diferenței semantice dintre verbele *a asculta* și *a aștepta* — o nouă tehnică generatoare de „atmosferă" — și marchează în structura lineară a poemului o repercusiune a procesului inițiatic ce continuă.

În aceeași ordine de idei, recurența copulei *și* — de cinci ori întîlnită pe parcursul strofelor II—III — e de natură să construiască la nivel morfolexical o conotație biblică; ea este deci o marcă superficială a ritualului.

Versul al treilea introduce mulțimea *Ea*, care ocupă un dublet ce are la bază un chiasm sintactic și semantic — *Ea din trestii să răsară / Și să-mi cadă lin pe piept* — figură folosită pentru a marca pătrunderea definitivă în „lumea dorinței". *Ea* reprezintă astfel singura mulțime structurată din cadrul strofei, acesta fiind un prim indiciu al apartenenței sale la o lume diferită : cea pe care am numit-o „a visului, a dorinței".

Cel de al treilea vers din strofă marchează în același timp recategorizarea semantică, încă de la apariție, a mulțimii *Ea*, ce capătă — datorită conținutului predicatului care i se atribuie de către mulțimea *eu* și de către vocea poetului, precum și datorită contextului minimal [+ mediu vegetal] *(din trestii)* și [+ meteorit] *(să-mi cadă)* statutul de /floare și/sau astru/. Este implicată astfel asociația fată → floare → stea, specifică folclorului.

În versul ultim — *Și să-mi cadă lin pe piept* — mulțimii *eu* i se conferă trăsăturile [+ țintă spațială, + suport material], procesul de inițiere urmîndu-și astfel cursul prin transformarea temporară a inițiatului în obiect, după cum, într-un stadiu superior al aceleiași spirale (versul întîi din strofa a treia), mulțimea abstractă *noi* —altă metamorfoză a subiectului inițierii — va devenit Pacient.

În primul dublet al strofei a III-a apare o cotitură nouă, care se datorează pluralului actantului. Modificată de repetate ori pînă în acest moment, categoria de actant păstrase totuși marca de singular. În stadiile culminante ale inițierii (dubletele de început din strofele a III-a și a IV-a, dominate de categoria de plural), aceasta va fi marcată exclusiv asupra verbelor — niciodată desemnată printr-un pronume. Vom interpreta rezultatul acestui procedeu drept o abstractizare a subiectului inițierii (vocea poetului). Pluralul indică contopirea celor două mulțimi, *eu* și *Ea*, aflate în versurile anterioare în raport de contiguitate, conjugarea lor de acum fiind pregătită de absența semnelor de punctuație între cele două dublete ale strofei precedente, iar trăsătura voliționalã pe care o actualizează predicatul *Să sărim* ne pare a justifica interpretarea acestor două versuri drept etapă culminantă a procesului.

Ca rezultat suplimentar al transformărilor inițiatice, semnalăm particularizarea lexemului *o barcă* din finalul strofei întîi în sintagma *luntrea mică* (substantiv + articol hotărît + determinant cu rol individualizator) din primul vers al celei de a III-a strofe, procesul de inițiere fiind astfel suportat de toate elementele mulțimii.

Întreaga strofă a III-a focalizează asupra inițierii, văzută ca proces în favoarea descrierii căruia — deși continuă a fi prezent, așa cum o indică

Scanned with OKEN Scanner

forma neaccentuată de dativ a persoanei întîi din versul ultim, *-mi*— subiectul „se estompează".

Revenirea, în cel de-al treilea vers, la o formă verbală la persoana întîi, *să scap*, indică faptul că subiectul suportă benevol inițierea.

Sintagmele *luntrea mică* și *glas de ape* vor fi interpretate ca accesorii emblematice necesare inițierii, iar versul *Înginați de glas de ape* conotează la nivel lexical incantația caracteristică „lumii dorinței" (o trăsătură a acesteia accentuată pentru prima dată în text), indicînd totodată modificarea de statut a mărcii de plural, care din Agent (cum fusese în versul întîi) devine Pacient. Aceasta este o etapă necesară inițierii (simetrică cu cea din prima strofă), ce pregătește, în plus, revenirea la marca singularului.

Recurența copulei în ultimele două versuri întărește necesitatea preconștienței unui scenariu conform căruia are loc inițierea, pentru că servește la delimitarea netă a secvențelor acesteia, indicînd totodată ordinea în care se succedă. În acest ultim dublet (structurat — ca fiecare etapă a traseului — printr-un chiasm) *lopețile*, atribut al „lumii dorinței", devine subiectul versului 4, subordonînd astfel, în cadrul acestui nivel superior al procesului inițiatic care se desfășoară în spirală, marca neaccentuată a persoanei întîi, ce stă pentru vocea poetului.

Primul vers din cea de a patra strofă este expresia poetică a momentului culminant al inițierii (moment pe care îl pregătise primul dublet al strofei precedente), dincolo de care (versurile 3—4) procesul va intra în declin.

La baza afirmației stă constatarea că în versurile inițiale ale acestei strofe a IV-a trecerea subiectului inițierii (pe care acum îl reprezintă categoria de plural marcată asupra formelor verbale) de la rolul de Agent *(Să plutim)* la cel de Pacient *(cuprinși de farmec)* are loc i-mediat, cele două statuturi reprezentînd fațete complementare ale aceleiași etape de desfășurare a procesului. Prin aceasta etapa în discuție se deosebește de precedenta, în cadrul căreia medierea fusese, așa cum s-a văzut, realizată de sintagma *luntrea mică*.

Conținutul semantic al participiului *cuprinși (de farmec)* include semul [+ circularitate], care apare astfel drept trăsătură izomorfă a celor două lumi dominante ale textului. La nivel morfosintactic lexemul *farmec* devine, în aceeași ordine de idei, mulțime conținătoare a (sub)mulțimii abstracte *noi*.

În versul următor — *Sub lumina blîndei lune* — recurența lichidei *l* urmată de vocale închise construiește, la nivel fonologic, conotația [+ blîndețe], realizînd astfel contrastul între „brutalitatea" lumii „actuale" *(îl încarcă, tresărind, cutremură)* și „calmul " caracteristic pentru „lumea dorinței", trăsătură redată în egală măsură, în plan lexico-semantic, de conținutul determinanților din această strofă, iar în planul modalității de poziția acestora înaintea lexemelor determinante *(blîndei lune, lin foșnească, unduioasa apă)*.

Contrastul dintre lumile poemului, dintre trăsăturile care le caracterizează, e contrabalansat, din punctul de vedere al structuratorilor particulari ce se aplică substanței poetice a *Lacului*, de tendința de estompare a contururilor, de anulare a diferențelor ce le separă (pe care o semnalam la începutul analizei ca manifestă în momentul de pătrundere în „lumea visului") și are un rol hotărîtor în construirea „atmosferei".

Scanned with OKEN Scanner

Conotaţia afectivă a calificativelor acordate „lumii dorinţei" reprezintă, la rîndul său, o deosebire dintre aceasta şi cea „actuală" dinainte şi mai ales de după străbaterea celei dintîi. În plus, „lumea dorinţei", care exercitase încă din prima strofă atracţie asupra vocii poetului — determinînd în acest fel subiectul iniţierii să se individualizeze şi apoi să transgreseze limitele „lumii actuale" căreia îi aparţinea —, îşi păstrează în momentul în care este traversată caracterul incantatoriu, rezultat din inserarea la nivel lexical a unor referenţi care aparţin unui univers de basm. Este universul la care trimit sintagmele *glas de ape, cuprinşi de farmec* şi *Sub lumina blîndei lune.*

Lumea abstractă nonactualizată *noi* constituie o etapă superioară, niciodată numită, spre atingerea căreia a tins întregul proces de iniţiere. Ea reprezintă continuarea logică a „lumii dorinţei", tărîmul întrevăzut la capătul parcursului — moment epifanic după care subiectul revine în contingent. Abstractizarea efemeră în transcendent este un rezultat al iniţierii, care — deşi ratată ontologic — îşi atinge, în plan gnoseologic, scopul, după cum o dovedeşte detaşarea de imanent a vocii poetului, pe care o vor conota ultimele două versuri ale textului.

Singurul element al acestei „lumi ideale" care poate fi exprimat este *luna*, la rîndul său introdus însă în finalul unei întregi secvenţe (IV, 2) care redă relaţia spaţială a subiectului abstract *noi* cu unicul element al acestei submulţimi, *lumina*. Versul indică astfel singura posibilitate de contact a iniţiatului cu absolutul spre care tinde prin proiectarea unuia dintre elementele „lumii ideale" înapoi în „lumea dorinţei". Procesul de reflectare are loc în dublu sens, deoarece din „lumea visului", căreia îi este integrat acum subiectul, a fost transmisă „lumii ideale" trăsătura [+ blîndeţe], al doilea vers din strofa a IV-a fiind deci cel care prefigurează simbioza efemeră dintre mulţimi.

Pauza de la sfîrşitul acestui vers marchează suprasegmental durata scurtă a momentului epifanic, imposibilitatea de a atinge absolutul, de a actualiza „lumea ideală" altfel decît prin reflectarea ei în „lumea visului". Expresie grafică şi intonaţională a „breşei", a „rupturii" survenite între cele două lumi (al căror caracter incompatibil fusese indicat încă din primul vers al poeziei), pauza îşi datorează apariţia acţiunii retroactive a efectului de acumulare creat în versurile precedente. Mijlocind revenirea subiectului în imanent, pauza este totodată o marcă grafică a frontierei dintre lumi, precum şi a „căderii" ce urmează cu necesitate orice apropiere de absolut a unui element din contingent. În scopul investirii sale cu această multiplă funcţionalitate, postulăm a fi fost necesară, în economia textului, reorientarea constituenţilor modali, obţinîndu-se astfel la nivel linear contraefectul acumulării, fapt care, echilibrînd poemul în structura superficială, are şi rolul de a pregăti revenirea subiectului în contingent.

În ultimele două versuri ale strofei este reintrodus lexemul *trestii*, care datorită prezenţei sale simetrice la „intrarea" (II, 3) şi la „ieşirea" din „lumea dorinţei" (IV, 3) se constituie în arhetip şi are rolul (subliniat de funcţia sa sintactică de circumstanţial spaţial, niciodată determinat) de a străjui frontiera dintre cele două lumi.

Părăsirea „lumii dorinţei", tranziţia înapoi spre „lumea actuală", este , ca o dovadă a necesităţii legice de a parcurge acest stadiu, marcată tot printr-un chiasm. Figura se manifestă la nivel sintactic în acelaşi vers al treilea din penultima strofă — *Vîntu-n trestii lin foşnească* — în care

Scanned with OKEN Scanner

determinantul aparţinînd grupului nominal şi cel al grupului verbal sînt încadraţi de lexemele determinate.

Optativul mascat folosit în ultimul dublet din strofa a IV-a conotează de asemenea o încercare de abstractizare a mulţimii *noi*, ruptă, îndepărtată de contingent; el reprezintă însă, în acelaşi timp, o marcă a caracterului intangibil al acesteia, de care subiectul iniţierii este conştient. Dubletul — cu statut ambiguu din punctul de vedere al apartenenţei sale la una sau alta dintre cele două lumi — va reprezenta de aceea o ultimă manifestare a „lumii dorinţei", manifestare ce apare din inerţie imediat după ce a fost marcată imposibilitatea în care se află subiectul iniţierii de a se integra acestei lumi. Cele două versuri reprezintă astfel expresia poetică a stadiului final al procesului — acela în care „lumea dorinţei" şi „lumea actuală", pentru singura dată *in praesentia*, se întrepătrund, „disputîndu-şi" subiectul — la rîndul său, pentru unica dată în text, total absent de la nivelul de suprafaţă. Această contopire a celor două lumi va rezulta într-o sublume de tranziţie, pe care am numi-o „a dorinţei neîmplinite, a nerealizării visului".

Conjuncţia adversativă care inaugurează strofa ultimă marchează la nivel morfolexical relaţia de incompatibilitate dintre lumile poemului, sintagma *Dar nu vine...* reprezentînd momentul de „suspendare a subiectului în vid" după ieşirea din „lumea dorinţei" şi înainte de a reveni în imanent. Ca semnificativă în acest sens vom semnala absenţa subiectului sintactic de la nivelul linear al microsecvenţei în speţă.

O nouă remarcă cu caracter general ne pare a se impune în acest moment al analizei. Aceasta priveşte semnele de punctuaţie folosite, ce au aici rol egal cu cel al celorlalţi constituenţi ai textului în construirea semnificaţiilor sale parţiale şi globale. Păstrîndu-şi funcţia suprasegmentală, ele au căpătat suplimentar una semantică. Astfel, dacă — aşa cum am arătat — pauza indicase o ruptură, semnul de exclamaţie care încheie strofa a IV-a neagă această aserţiune, fiind un element ce aparţine „lumii dorinţei" (ale cărei mărci fuseseră înşiruite crescendo înaintea apariţiei pauzei) şi indică tendinţa acesteia de depăşire a breşei. La rîndul lor, punctele de suspensie care urmează sintagmei *Dar nu vine*...marchează separarea irevocabilă, din ce în ce mai mare, dintre cele două lumi şi reprezintă momentul de calm şi de obiectivare ce precedă revenirea în „lumea actuală". De aceea, într-un model dialectic ternar (potrivit căruia se desfăşoară atît textul cît şi microsecvenţele sale), ele constituie „negarea negaţiei", deci depăşirea momentului de criză prin integrarea obiectivă a negaţiei din etapa anterioară cu scopul de a se obţine o sinteză, deci de a se formula o nouă aserţiune. Interpretarea ne pare validată şi de absenţa oricărui semn de punctuaţie în cele trei versuri şi jumătate care vor încheia poemul, fapt care are rolul de a întări caracterul ireversibil al revenirii în contingent.

Absenţa pronumelui *ea* din cadrul acestei secvenţe, ca şi din cele următoare, e de natură să conoteze — prin dispariţia obiectului însuşi al „lumii dorinţei" — eşecul ontologic al iniţierii. Nici persoana întîi singular, la care textul revine cu necesitate din această cauză (pluralul dispare definitiv), nu va mai fi exprimată, fiind marcată în strofa finală numai asupra predicatelor. Drept consecinţă a procesului iniţiatic, asupra subiectului acestuia s-a reflectat trăsătura caracteristică „lumii ideale" (posibilitatea de a nu fi numit).

Scanned with OKEN Scanner

Ca rezultat al parcurgerii traseului, subiectul a căpătat și un atribut nou — *Singuratic* — care îndeplinește funcția sintactică de subiect și devine o „etichetă", o „emblemă" (ortografiată cu majusculă inițială) a mulțimii abstractizate *eu* după inițiere.

Trecere gradată de la general la particular, inițierea se dovedește încă o dată un proces ireversibil, deoarece secvența inaugurată de adjectivul recategorizat poetic *Singuratic* este singura secvență din întreaga poezie legătura cu care nu se mai realizează printr-un chiasm.

Versul al doilea din aceeași strofă — *În zadar suspin și sufăr* — neagă încă de la început — printr-o locuțiune adverbială ce se constituie în factor comun al celor două predicate — finalitatea suferinței (abia acum exprimată la nivel linear, deci conștientizată de subiect). Asonanța *suspin / sufăr*, ca și concatenarea lor prin copulă reprezintă o nouă tentativă de a anula diferența semantică dintre cei doi termeni. În contingentul la care subiectul revine, remarcăm astfel acțiunea unui mecanism similar celui pe care l-am semnalat la intrarea în „lumea dorinței" (în versul *Parc-ascult și parc-aștept*). Efectul este însă mai slab decît în primul caz, în „lumea actuală", chiar după încheierea procesului inițiatic, acționînd numai o reflectare a legilor din transcendent.

Încercarea de a atinge absolutul, a cărei expresie poetică este textul analizat aici, rezultă în obiectivarea, în detașarea subiectului față de imanentul căruia continuă să-i aparțină. Astfel, relația de tangență dintre mulțimile *Singuratic* și *lacul* (lexem introdus de data aceasta în centrul versului, fapt care îi dovedește importanța scăzută în raport cu prima apariție ; acum, de altfel, *lacul* nu mai reprezintă o materializare a vocii poetului) este indicată prepozițional *(Lîngă)*, deci denotată fără ca subiectul să se implice afectiv. La rîndul său, participiul *încărcat* din versul final al poeziei transformă relația *lacul — flori de nufăr* într-o calitate intrinsecă, perenă a mulțimii *lacul*, ale cărei atribute (referențial similare celor din strofa întîi) sînt redistribuite în final.

Vom spune așadar că în urma inițierii, proces ce a constat din încercarea neizbutită de a atinge absolutul prin cunoașterea care implică suferință (deoarece apare ca urmare a transgresării unor limite), subiectul capătă conștiință de sine și se autocunoaște (sintetizîndu-se într-o emblemă), dar, simultan cu detașarea sa de contingent, devine conștient de imposibilitatea de a se integra „lumii ideale". Relația de *feedback* pe care o generează referirea finală la mulțimea *lacului* conferă experienței inițiatice — datorită posibilității de a o relua la infinit — un caracter general valabil.

O ultimă remarcă cu caracter valorizator ne pare necesară : izomorfismul planurilor textului se dovedește a fi acționat și între „tema" din structura profundă a poemului (parcurgerea unui traseu inițiatic) și cea de la nivel linear (aspirația, sortită eșecului, spre o comuniune erotică), astfel că *Lacul* poate fi considerat un text ce construiește o semnificație cu dublă față : inițierea este mediată de iubire/ iubirea implică, cu necesitate, o inițiere.

MARIANA NEȚ

(Comunicare la „Cercul de poetică", aprilie 1982)

Scanned with OKEN Scanner

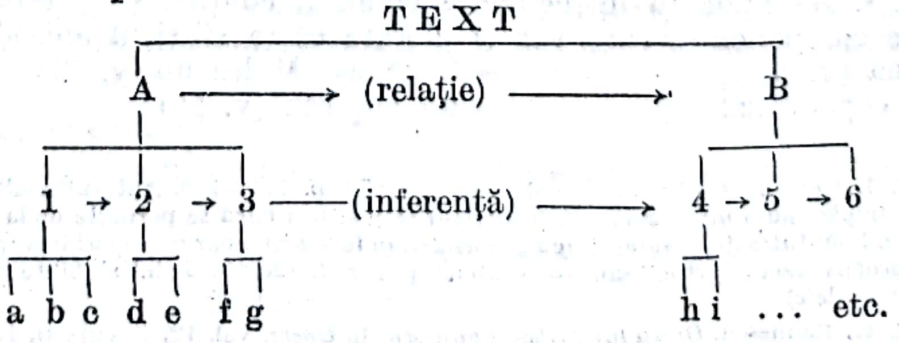
SCRISOAREA III DE MIHAI EMINESCU
ANTITEZA CA PROCEDEU DE ORGANIZARE A TEXTULUI

1. Scrisoarea III a fost concepută ca un vehement pamflet la adresa liberalilor timpului. Violența satirei, căreia, într-o versiune anterioară publicării, Eminescu îi pusese subtitlul *Patria și patrioții*, provine, așa cum se subliniază în toate analizele acestui text, și din organizarea antitetică: 'Trecut (glorios)' / 'Prezent (decăzut)'.

Unitatea de bază care rezultă din analiză o vom numi segment, înțelegînd prin aceasta un enunț inferior în dimensiune textului și component al acestuia, dar superior versului (ca segment prozodic minimal) sau suprapus pe acesta în rare cazuri. Stabilirea segmentelor în discurs trebuie să aibă în vedere un raport de „inferență", de condiționare logică între unități, în așa fel încît un segment să se coreleze-în mod necesar (necesar pentru realizarea unei semnificații logice, inteligibile) cu un altul, formînd ceea ce s-ar putea numi s i n t a g m a m i n i m a l ă a textului. Așa, de exemplu, prezența lui Baiazid la hotarele Țării Românești se justifică prin expansiunea Imperiului Otoman, sugerată în versurile anterioare.

Termenul s i n t a g m ă, folosit aici în analogie cu sensul său din sintaxă, subliniază existența unei relații între cei doi componenți ai unui grup. Firește că în interiorul segmentului sînt posibile unități mai mici, subordonate, înzestrate de asemenea cu semnificație poetică. Le vom numi s u b s e g m e n t e, iar caracteristica lor principală constă în faptul că nu se supun condiției definitorii pentru segmente, nu există adică o relație de inferență imediată între ele (deși nu este exclus un alt tip de relație). Subsegmentele ar fi s e m n e l e p o e t i c e m i n i m e, comutabile în interiorul discursului poetic. Analog se va folosi termenul de m a c r o s e g m e n t, unitate superioară segmentului și subordonată față de d i s c u r s, aflîndu-se, eventual, într-o relație oarecare cu alte macrosegmente. Macrosegmentele pot forma s i n t a g m a d e b a z ă a textului. 'Trecutul' și 'Prezentul' în *Scrisoarea III* reprezintă macrosegmente.

Rezultă din cele stabilite pînă acum următoarea ierarhie a unităților unui text poetic:



Scanned with OKEN Scanner

Obţinem astfel, la un nivel general, reprezentarea structurii aşteptate a textului analizat, un „model" care va oferi totodată criteriile segmentării noastre. Dar, pe de altă parte, procedeul pe care îl propunem are în cazul de faţă o valoare metodologică particulară, şi nu absolută. Vorbind despre relaţia de inferenţă între segmente, este limpede, de exemplu, că ne referim la un text subordonat genului epic măcar în parte. Aşadar, nu prezentăm aici un model de analiză aplicabil oricărui text.

În altă ordine de idei, metoda propusă nu se doreşte originală cu orice preţ. Ea a mai fost, de altfel, încercată [1]. Se doreşte, în schimb, riguroasă, şi aceasta mai ales în privinţa operaţiei propriu-zise de segmentare. Segmentarea textului utilizată frecvent, în special din necesităţi didactice, este deseori arbitrară.

La baza operaţiei de împărţire a textului în segmente va sta principiul c o m u t ă r i i, iar elementele limită ale segmentelor vor fi analizate atît din punctul de vedere al semnificaţiei lor în limbă, cît şi din cel al valorii particulare date de structura specifică a textului poetic. Absenţa unor trăsături pertinente în planul expresiei înseamnă de multe ori şi absenţa unui conţinut specific al segmentului stabilit.

2. Din operaţia de segmentare a textului au rezultat următoarele unităţi, care, în continuare, vor fi circumscrise prin indicarea versurilor-limită la începutul şi la sfîrşitul fragmentului şi descrise mai pe larg prin consideraţii asupra caracteristicilor de expresie şi de conţinut pe care le cuprind.

S e g m e n t u l 1. Limite:

„Un sultan dintre aceia ce domnesc peste vro limbă
[. . . . . .]
Pîn' în Dunăre ajunge furtunosul Baiazid".

(versurile 1—62)

Prepoziţia *pînă* (v. 62), cu valoarea sa limitativă, este un prim indiciu al limitei primului segment. Există apoi un efect subtil, realizat cu mijloacele limbii, pe care de asemenea îl putem considera drept o marcă expresivă a segmentului: fragmentul debutează cu o indeterminare realizată prin articol nehotărît: „un sultan" (v. 1), care nu se va rezolva decît în final: „furtunosul Baiazid" (v. 62), fiind total înlăturată prin numele propriu de persoană. De remarcat, în plus, situarea celor două elemente-limită în poziţiile „forte" ale versurilor respective, la începutul şi la sfîrşitul acestora.

Întregul fragment are o valoare simbolică, înţelegînd aici prin aceasta numai faptul că i se poate găsi o „cheie". Istoria literară a subliniat originea motivului „visului" în *Geschichte des osmanischen Reiches* de J. von Hammer [2]. Simbolic în întregime, segmentul conţine şi „simboluri" ca elemente componente, care vor fi glosate către sfîrşitul episodului:

luna (v. 5) → frumoasa Malcatun (v. 52)
un copac (v. 22) → un imperiu (v. 55)

---

[1] Cf. I. Rotaru, *Analize literare şi stilistice*, 1972, p. 114—129. Autorul analizează *Scrisoarea III*, împărţind-o în „secvenţe". Termenul se justifică dacă se porneşte de la ideea că o poezie este o înlănţuire de imagini. Dacă o considerăm însă *text*, apar noi rigori pe care I. Rotaru nu şi le-a propus, căci „părţile" sau „secvenţele" pe care le identifică sînt stabilite după criterii grafice (intervalele).

[2] Cf. G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, în *Opere*, vol. 12, Bucureşti, 1969, p. 296.

Scanned with OKEN Scanner

Alături de rezolvarea indeterminării examinată mai sus, şi aceste simboluri explicate fac ca întregul segment să aibă o valoare introductivă, marcînd o trecere de la legendă către fixarea precisă în timp şi spaţiu, pregătind fragmentul următor.

Segmentul 2. Limite:

„La un semn, un ţărm de altul, legînd vas de vas, se leagă
[. . . . . .]
Te sărut, Doamnă, frumos".

(versurile 63—197)

În segmentul anterior, prepoziţia *pînă* marca, aşa cum s-a arătat, o limită: în segmentul de faţă găsim în primul vers (v. 63) o construcţie sintactică paralelă, căreia i se adaugă şi semnificaţia verbului *a lega*, care sugerează tocmai depăşirea unei limite:

... un ţărm DE altul ... se leagă
... legînd vas DE vas ...

Faţă de valoarea simbolică a primului segment, acest al doilea episod, o naraţiune cu caracter evocator în termenii unei adevărate pagini de cronică, se află în evident contrast, dar particularizările istorice din finalul primului segment l-au anticipat.

Începutul episodului este marcat de imaginea foarte concretă sugerată de primul vers: Dunărea, limită temporară a unei „întinse-mpărăţii sub o umbră de copac", este trecută. Către final revine valoarea simbolică de 'limită': „Acea grindin-oţelită înspre Dunăre o mînă" (v. 168).

Finalul segmentului se leagă tot de semnificaţia 'limită', marcată chiar de poet printr-un rînd de puncte de suspensie care nu trebuie văzut numai ca un procedeu grafic curent, ci ca simbol al unei alte linii de demarcaţie, care, prin sugestia scurgerii timpului, va genera antiteza dintre termenii 'Trecut' şi 'Prezent'.

Caracterul evocator nu exclude simbolurile, plasate într-o opoziţie dinamică ce străbate întregul fragment. S-ar putea delimita două serii opuse cu următoarele repere:

flamura verde (v. 50 şi 152)	→ a ţării *steaguri* (v. 165)
oastea lui întreagă (v. 64)	→ *armia* română (v. 169)
uraganul ridicat de semilună (v. 93)	→ ca *nouri* de aramă şi ca ropotul de *grindeni* (v. 164) ca *vijelia* şi ca plesnetul de *ploaie* (v. 148) ca şi *crivăţul* şi *gerul* (v. 158) *vijelia*-ngrozitoare (v. 160)

La nivelul limbii, termenii subliniaţi nu sînt opuşi, ci, chiar dimpotrivă, provin fie din serii sinonimice *(flamură — steag; oaste — armie)*, fie dintr-un domeniu semantic comun *(uragan, nouri, vijelie, ploaie, crivăţ, ger)*. Structura antitetică a segmentului, care se va releva mai jos cu prilejul analizei subsegmentelor, explică relaţia creată.

Segmentul 3. Limite:

„De-aşa vremi se-nvredniciră cronicarii şi rapsozii,
[. . . . .]
De la munte pîn' la mare şi la Dunărea albastră".

(versurile 198—211)

Scanned with OKEN Scanner

Marca limitei de început este atributul adverbial *așa*, care, prin valoarea sa semantică, realizează o distanțare a segmentelor anterioare. Pentru a doua oară se valorifică, în ultimul vers al acestui segment, valoarea limitativă a prepoziției *pînă*.

Fragmentul are valoarea unui „interludiu", care anunță tema viitoare. Antiteza 'Trecut' — 'Prezent' nu s-a realizat încă, dar este semnalată:

„De-*așa* vremi..." (v. 198) — „Veacul *nostru*..." (v. 199).

Invocația din versurile 208—211 („Rămîneți în umbra sfîntă, Basarabi și voi Mușatini") semnifică imposibilitatea reînvierii unui trecut de glorie: rîndul de puncte de suspensie de la finele segmentului 2 capătă sens.

În pozițiile finale ale versurilor 198 și 199 se realizează o interesantă opoziție semantică:

„... cronicarii și rapsozii" — „... saltimbancii și irozii",

care semnalează și o schimbare de tonalitate de la sublimul primelor episoade către grotescul celor următoare.

Trebuie observat că opoziția este posibilă aici datorită sensurilor figurate ale celui de-al doilea termen: *saltimbanc* „om care trece cu ușurință de la o atitudine la alta, dovedind lipsă de seriozitate și de caracter"; *irod* „comedian, paiață, cabotin" (DEX). Aceste valori peiorative n-ar putea fi sesizate dacă cele două grupuri cu structură identică nu s-ar opune în aceeași poziție a versurilor din care fac parte. Descifrarea lor obligă la o „recitire" a întregului vers 198 și la interpretarea sintagmei „veacul nostru", care capătă de asemenea un sens peiorativ.

Segmentul acesta are un rol deosebit de important în structura poemului. Abia de acum încolo se poate vorbi de o antiteză, care începe să se contureze.

Segmentul 4. Limite:

„Au *prezentul* nu ni-i mare? N-o să-mi dea ce o să cer?
[. . . . . .]
Virtutea? e-o nerozie; Geniul? o nefericire".

(versurile 212—279)

Sublinierea, marcată grafic de autor *(prezentul)* din primul vers al fragmentului, face inutilă o discuție asupra limitei de început a acestuia. Satira, anunțată în segmentul anterior, se dezlănțuie acum în desfășurarea de invective care atinge punctul maxim în binecunoscuta invocație retorică din versul 252 („Voi sînteți urmașii Romei? Niște răi și niște fameni!"), organizată într-o opoziție pe planul valorilor morale:

Voi... Niște răi și niște fameni... urmașii Romei.

Pe parcursul segmentului 4 se acumulează treptat, încă de la început, o serie de elemente care duc la o nouă opoziție paradigmatică. Prin contrastul dintre persoanele verbelor: I pl. — III pl. sau I pl. — II pl., dintre pronumele de diverse tipuri (contrast care se reduce tot la o opoziție de persoană: I pl. — II pl.), dintre epitete, contrast care devine evident în versul 268 („Și acum priviți cu spaimă fața noastră sceptic-rece"), se conturează opoziția:

"Voi.../ Niște răi și niște fameni" — „Noi"/„Virtutea...
Geniul..."

Scanned with OKEN Scanner

Segmentul 5. Limite:

„Dar lăsaţi măcar strămoşii ca să doarmă-n colb de cronici
[. . . . . .]
Să dai foc la puşcărie şi la casa de nebuni!"

(versurile 280—285)

Conjuncţia *dar* din primul vers al segmentului marchează aici limita de început prin valoarea adversativă, iar prin valoarea de coordonare duce la satisfacerea condiţiei puse de relaţia de inferenţă dintre segmente.

Dacă segmentul 3 avea funcţia de a delimita cei doi termeni ai sintagmei de bază pe care se axează textul poemului, acest segment îi reuneşte într-o „neutralizare" posibilă, dar irealizabilă, căci, dacă opoziţia

„... tu, Ţepeş doamne, ..." (v. 282) — „... ei..." (v. 282)
„... smintiţi şi... mişei" (v. 283)

este foarte puternic marcată, valoarea condiţionalului din versul 281 („*v-ar privi* cel mult ironici"), ca şi invocaţia finală („Cum nu vii tu, Ţepeş doamne, ..."), sugerează imposibilitatea unei soluţii.

Cele cinci segmente delimitate pînă acum în textul supus analizei pot genera deja cîteva concluzii privind mai ales poziţia autorului în discurs dintr-o perspectivă retorică, pentru că, dincolo de sensul special al termenului discurs, ne aflăm şi în faţa unui poem care are incontestabile calităţi ţinînd de arta oratorică. De la un exordium legendar, relatat cu obiectivitate, dar nu lipsit de o încărcătură hiperbolică (segmentul 1), se trece la o relatare aparent obiectivă (antiteza personajelor evidenţiază totuşi o preferinţă a autorului), care aduce auditoriul către sublim prin scena bătăliei şi îl menţine pe acelaşi plan, dar în altă stare emotivă, prin scena de după bătălie, totul dintr-o perspectivă subiectivă atestată doar de stilul „eroic" al acestei părţi (segmentul 2). Subiectivitatea discursului se amplifică o dată cu rolul de *raisonneur* pe care şi-l asumă poetul înaintea unei alte relatări (segmentul 3). Imprecaţia, exclamaţia, acumularea de invective străbat relatarea care urmează, şi acum se sesizează de către auditoriu funcţia primelor părţi (segmentul 4), care trebuie să ducă la o antiteză. Subiectivitatea discursului atinge punctul maxim în ultima parte: invocaţia retorică ce subliniază antiteza sesizată (segmentul 5).

Această gradare a subiectivităţii, remarcată în structura inferentă principală a discursului, ţine şi de funcţia satirică a întregului text.

3. Din operaţia de segmentare efectuată pînă în acest punct al analizei au rezultat unităţile poemului care îi alcătuiesc structura logică, unele marcate chiar de autor ca episoade distincte prin limite de strofă, puncte de suspensie, cuvinte subliniate, dar s-a putut deja observa că în interiorul acestora se pot delimita şi alte secţiuni. În cele ce urmează vom determina deci subsegmentele structurii analizate.

Segmentul 1, subsegmentul a. Limite:

„Un sultan dintre aceia ce domnesc peste vro limbă,
[. . . . . .]
Şi deasupra Romei nouă se înclină la pămînt".

(versurile 1—46)

Scanned with OKEN Scanner

Aici se află pasajul adesea analizat ca 'vis al sultanului', marcat printr-o dublă antonimie în versul 4 : *afară — înlăuntru* şi *închis — se deşteaptă*. Remarcăm în ultimul vers al segmentului acelaşi procedeu de limitare în spaţiu pe care îl întîlnim şi în ultimul vers al segmentului, o imagine „cartografică" : dezvoltarea cumulativă din versurile 27—38 se desfăşoară ca şi cum poetul ar fi avut o hartă în faţă.

Cuvîntul *vis* nu apare în vreun vers al subsegmentului *a*, ci abia în versul 57 din subsegmentul următor; putem spune însă că toate trăsăturile sale semantice au fost oferite cititorului în aceste 46 de versuri.

Segmentul 1, subsegmentul b. Limite :

„Se cutremură sultanul... se deşteaptă... şi pe cer
[. . . . . .]
Pîn'în Dunăre ajunge furtunosul Baiazid..."
(versurile 47—62)

Punctele de suspensie şi verbul *a se deştepta* marchează începutul noului episod, care prezintă realizarea visului sultanului potrivit versului 57 : „Visul său se-nfiripează şi se-ntinde vultureşte".

Imaginii cumulative din subsegmentul anterior îi corespunde un şir de construcţii cumulative din versurile 58—61 : „an cu an", „neam cu neam", „sultan după sultan", „ţară după ţară".

Segmentul 2, subsegmentul c. Limite :

„— Tu eşti Mircea?
[. . . . .]
— Am venit să mi te-nchini,
[. . . . . .]
— Cum? Cînd lumea mi-e deschisă, a privi gîndeşti că pot
[. . . . . .
Şi purtat de biruinţă, să mă-mpiedic de-un moşneag?"
(versurile 76, 78, 79, 88—113)

Subsegmentul este, după cum se vede, discontinuu şi structura sa este determinată de organizarea antitetică, sesizată chiar de la începutul segmentului 2 : „*Domnul-nostru*-ar vrea să vază pe *măritul împărat*" (v. 73). Opoziţia determinantelor *nostru — măritul*, la care se adaugă şi valoarea optativului *ar vrea*, generează antiteza 'Modestie'—'Trufie', pentru cel de-al doilea termen fiind caracteristic subsegmentul acesta, iar pentru primul — subsegmentul următor. Contribuie la realizarea antitezei şi lanţul de valori peiorative : *ciot — toiag — moşneag*, plasate la sfîrşitul versurilor 89, 112, 113, în cuprinsul discursului, căruia i se va opune în subsegmentul următor acumularea „sărăcia şi nevoile şi neamul" (v. 132) din răspunsul domnitorului român.

Segmentul 2, subsegmentul d. Limite :

„[. . . . . .]
— Da-mpărate!
[. . . . . .]
— Orice gînd ai, împărate, şi oricum vei fi sosit,
[. . . . . .]
— De-un moşneag, da, împărate, căci moşneagul ce priveşti
[. . . . . .]
Care nu se-nfioreză de-a ta faimă, Baiazid!"
(versurile 77, 80—87, 114—137)

Scanned with OKEN Scanner

Termenii conceptuali din antiteaza sesizată se concretizează simbolic: *Baiazid — Mircea*. Apar şi o serie de opoziţii la nivel lexical, ca antonimii: „... de e *pace*, de-i *război*" (v. 87), „Mi-e *prieten* numai mie, iară ţie *duşman* este" (v. 134).

În corelaţie cu subsegmentul anterior se creează un sistem de opoziţii care relevă semnificaţia textului şi poate duce la unele concluzii interesante privind concepţia autorului. Astfel, în discursul lui Baiazid din subsegmentul c se creează o opoziţie conceptuală 'Cuceritor' — 'Apărător' („... *cîţi* în cale *mi* s-au pus", v. 90), realizată pe plan lexical în cuprinsul fragmentului de partea primului termen prin: „uraganul ridicat de semilună" (v. 93), „crunta-mi vijelie" (c. 112), iar de partea celui de-al doilea prin: „Toată floarea cea vestită a întregului Apus" (v. 91), „Tot ce stă în umbra crucii..." (v. 92), „rîuri-rîuri" (v. 100), „... păduri de lănci şi săbii" (v. 104) etc. Că cei doi termeni sînt în opoziţie, ne-o spune clar versul 96: „Fulgere adunat-au *contra* fulgerului...", cu ajutorul relaţiei exprimate de prepoziţia *contra* şi al contrastului dintre forma de plural nedeterminat *fulgere* şi forma de singular determinat *fulgerul*. Aceeaşi opoziţie 'Cuceritor' — 'Apărător' o descoperim şi în discursul lui Mircea: „... Dariu a lui Istaspe" (v. 119), „Împăraţi pe care lumea nu putea să-i mai încapă" (v. 122) etc. de partea primului termen şi „... ţara noastră..." (v. 123) de partea celui de-al doilea. Aceste opoziţii paralele o generează pe cea de-a treia, pe care cititorul este nevoit s-o deducă, dar o poate apoi lega foarte uşor de cunoştinţele sale istorice şi care se determină prin termenii 'Apărători ai credinţei' — 'Apărători ai ţării', fiind o altă ipostază a antitezei 'Trufie' — 'Modestie'. Cele trei opoziţii formează un sistem:

'Cuceritor' *vs* 'Apărător al credinţei',
'Cuceritor' *vs* 'Apărător al neamului'.

În expresie, noua opoziţie se concretizează în ultima parte a discursului lui Mircea: „... *acel* Apus" (v. 129), „A *credinţii* biruinţă" (v. 131), faţă de „*Eu*..." (v. 132) şi „...*iubirea de moşie*..." (v. 136). Aluzia istorică la înfrîngerea oştilor creştine de la Nicopole este evidentă, cum evident este de asemenea şi faptul că pentru Eminescu bătălia de la Rovine are o cu totul altă semnificaţie decît cea de la Nicopole.

Segmentul 2, subsegmentul c. Limite:

„Şi abia plecă bătrînul... Ce mai freamăt, ce mai zbucium!
[. . . . . .]
Iar în urma lor se-ntinde falnic armia română".

(versurile 138—169)

Subsegmentul acesta reprezintă „extensiunea" termenului *război*, anunţată încă din segmentul anterior (v. 87). Dincolo de imaginile eroice şi de un excepţional dinamism asupra cărora s-a atras de multe ori atenţia, remarcăm din nou imaginea aproape stereotipă a Dunării ca limită:

„Acea grindin-oţelită înspre Dunăre o mînă" (v. 168).

Termenul apare de şase ori pe tot cuprinsul textului:

„Vede Eufratul şi Tigris, Nilul, Dunărea bătrînă —" (v. 29)
„Pîn'în Dunăre ajunge furtunosul Baiazid..." (v. 62)
„Nici ca Dunărea să-nece spumegînd a tale oşti" (v. 117)
„Mulţi durară, după vremuri, peste Dunăre vrun pod" (v 120)
„Acea grindin-oţelită înspre Dunăre o mînă" (v. 168)
„De la munte pîn' la mare şi la Dunărea albastră" (v. 211).

Scanned with OKEN Scanner

O comparație cu poemul postum *Memento mori* ni se pare edificatoare pentru a afirma că, într-un eventual repertoriu de locuri comune (în sens retoric) la Eminescu, *Dunărea* trebuie notată ca simbol al vechimii poporului român pe teritoriul de la nordul ei și ca graniță de netrecut între acesta și eventualii invadatori. Citățm din *Memento mori* :

„Colo Dunărea bătrînă, liberă-ndrăzneață, mare";
„Dar pe-arcade negre-nalte, ce molatec se-nmormîntă
În a Dunării lungi valuri ce vuiesc și se frămîntă,
Trece-un pod, un gînd de piatră repezit din arc în arc";
„Parc-auzi a Mării Negre și a Dunării revoltă";
„Și Danubiul o să beie a lor sacre legiuni".

Segmentul 2, subsegmentul f. Limite :

„Pe cînd oastea se așează, iată soarele apune,
[. . . . . .]
Te sărut, Doamnă, frumos".

(versurile 170—197)

Din nou o „extensiune", de data aceasta a termenului *pace*, anunțat în subsegmentul *d* (v. 87), în cadrul căreia celebra scrisoare a fiului domnitorului nu reprezintă un fragment, independent căci contribuie perfect la antiteza de atmosferă cu subsegmentul anterior.

4. Așa cum am arătat mai sus, pe lîngă subdiviziunea segmentelor în unități inferioare care păstrează funcția-semn, este posibilă și grupărea lor în unități mai largi : macrosegmentele, care formează „sintagma de bază" a textului. Macrosegmentele nu pot fi stabilite prin segmentare, precizarea lor fiind ulterioară lecturii integrale.

Macrosegmentul A. Limite :

„Un sultan dintre aceia ce domnesc peste vro limbă
[. . . . . .]
Te sărut, Doamnă, frumos".

(versurile 1—197)

Acesta este fragmentul care, prin semnificația sa globală, 'Trecut', formează primul termen al antitezei de bază. La rîndul său cuprinde segmentele 1 și 2, articulate de asemenea în antiteză și caracterizate printr-o abundență de figuri „eroice", care justifică versul 198 : „De-așa vremi se-nvredniciră cronicarii și rapsozii". De remarcat că expresia este deopotrivă „eroică" de partea ambilor termeni puși în antiteză. Citățm astfel fără o examinare exhaustivă :

„Umbra *arborelui falnic* peste toate e stăpînă" (v. 30)
„Dar un *vînt de biruință* se pornește îndelung" (v. 40)
„Visul său se-nfiripează și se-ntinde *vulturește*" (v. 57)
„Astfel țară după țară *drum de glorie-i* deschid..." (v. 61)

pentru sugerarea ascensiunii otomane;

„N-avem oști, dară *iubirea de moșie e un zid*" (v. 136)
„Mircea însuși mînă-n luptă *vijelia-ngrozitoare*" (v. 160)
„Acea *grindin-oțelită* înspre Dunăre o mînă" (v. 168)

pentru crearea imaginii vitejiei strămoșești.

Predomină hiperbolele și comparațiile, care, prin termenul al doilea, au de altfel tot o valoare hiperbolică :

„Și ca nouri de aramă și ca ropotul de grindeni,

Scanned with OKEN Scanner

Orizontu-ntunecîndu-l, vin săgeţi de pretutindeni,
Vîjîind ca vijelia şi ca plesnetul de ploaie..."
(v. 146—148)

„Şi gonind biruitoare tot veneau a ţării steaguri,
Ca potop ce prăpădeşte, ca o mare turburată".
(v. 165—166)

Macrosegmentul B. Limite:
„Au prezentul nu ni-i mare? N-o să-mi dea ce o să cer?
[. . . . . .]
Să dai foc la puşcărie şi la casa de nebuni!"
(versurile 212—285)

Sînt reunite în acest fragment segmentele 4 şi 5, care capătă semnificaţia globală de 'Prezent', al doilea termen al sintagmei de bază. Sub aspectul expresiei este de remarcat predominanţa domeniului semantic, anunţat de versul 199: „Veacul nostru ni-l umplură saltimbancii şi irozii", prin sugestia permanentă de spectacol grotesc opus eroismului din macrosegmentul anterior:

„În aplauzele grele a canaliei de uliţi" (v. 217)
„Panglicari în ale ţării, care joacă ca pe funii,
Măşti cu toate de renume din comedia minciunii?" (v. 218—219)
„Şi aplaudă frenetic schime, cîntece şi jocuri..." (v. 239).

Există şi în acest macrosegment intenţia de hiperbolizare, dar în sensul unei atitudini negative, opusă celei din macrosegmentul A. Este suficient să comparăm două imagini din respectivele fragmente:

„Mircea însuşi mînă-n luptă vijelia-ngrozitoare,
Care vine, vine, vine, calcă totul în picioare"
(v. 160—161)

„Şi deasupra tuturora, oastea să şi-o recunoască,
Îşi aruncă pocitura bulbucaţii ochi de broască..."
(v. 230—231)

Discreditarea secolului contemporan, scopul însuşi al satirei analizate, se realizează, constatăm acum, prin antiteză.

Segmentul 3, căruia i s-a stabilit funcţia de interludiu în structura poeziei, nu se încadrează în vreunul din macrosegmentele analizate, deşi regăsim în interiorul său termenii antitezei de bază. De fapt, segmentul al treilea reprezintă o adevărată „cheie de boltă" a structurii pentru că el întreţine starea de tensiune între termenii 'Trecut' şi 'Prezent'.

5. Pe parcursul analizei s-a vorbit de mai multe ori de termeni aflaţi în opoziţie paradigmatică. Este vorba de termeni comutabili şi, dacă aplicăm rigorile comutării pe axa paradigmatică, trebuie să descoperim şi un element comun între cei doi termeni. Elementul comun formează axa semantică[3], pe care se articulează relaţia de opoziţie. Dacă cei doi termeni se află de o parte şi de alta a unui punct „zero" pe această axă, punct în care opoziţiile s-ar neutraliza, ei se găsesc în antiteză. Avem deci deocamdată un criteriu pentru a considera opoziţiile din textul *Scrisorii III* drept antiteze realizate pe următoarele axe sau planuri:

a) La nivelul conţinutului:
— pe plan temporal (istoric): 'Trecut' *vs* 'Prezent'

[3] Cf. A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, 1966, p. 21.

Scanned with OKEN Scanner

— pe plan comportamental-psihic : 'Vis' *vs* 'Realitate'
'Trufie' *vs* 'Modestie'
— pe plan etic : 'Moral' *vs* 'Imoral'
— pe plan existenţial : 'Pace' *vs* 'Război'
'Apărător al credinţei' *vs* 'Apărător al ţării'

Fiecăruia dintre termenii determinaţi mai sus îi corespund procedee stilistice specifice şi domenii semantice adecvate. Astfel, opoziţia dintre simbolurile primului segment şi evocarea cronicărească din cel de-al doilea transpun, pe alt plan, antiteza 'Vis' *vs* 'Realitate'.

b) La nivelul e x p r e s i e i :

— din punct de vedere conotativ : „cronicarii şi rapsozii" *vs* „saltimbancii şi irozii"

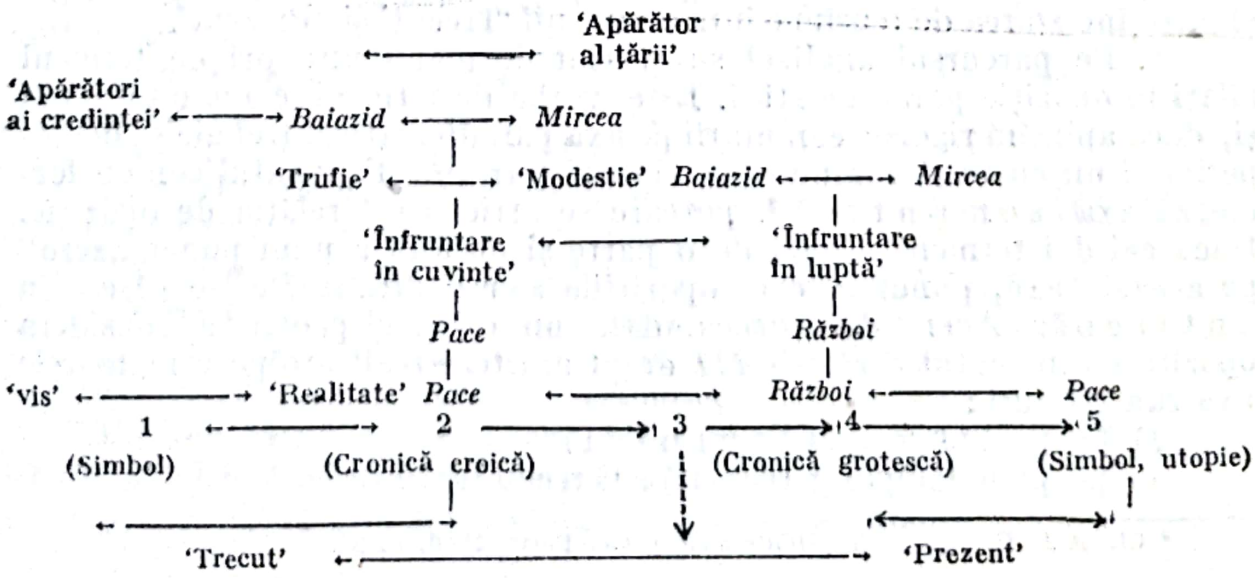
— din punct de vedere simbolic : „cruce" *vs* „semilună", „coroană" *vs* „ramură de spini"

— din punct de vedere metaforic : „păduri de lănci şi săbii" *vs* „uraganul ridicat de semilună"

— din punct de vedere semantic-lexical (antonimie) : „pace" *vs* „război".

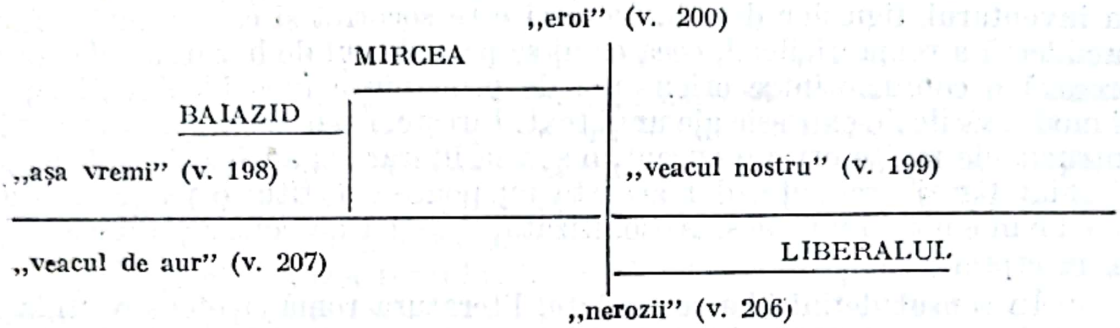
După cum se poate deja observa, înţelegem antiteza ca un proces mult mai subtil decît antonimia lexicală propriu-zisă, care poate fi socotită în felul acesta drept un „accident" al relaţiei de opoziţie dintre doi termeni. Într-adevăr, atît la nivelul conceptual (al conţinutului), unde 'Trecutul' şi 'Prezentul' nu trebuie presupuse neapărat în antiteză, cît şi la nivelul structurii expresiei, unde „crucea" şi „semiluna" nu sînt antitetice la modul absolut, antiteza se realizează numai în cadrul structurii organice independente care ni se relevă sub forma t e x t u l u i, fără să fie obligatorie şi în afara acestuia, de exemplu în sistemul limbajului natural folosit ca expresie sau în sistemul concepţiilor istorice ale unui anumit stadiu social de dezvoltare.

6. Regrupînd segmentele, subsegmentele şi macrosegmentele stabilite după modelul conturat la început şi potrivit precizărilor de mai sus, putem obţine următoarea structură grafică în care seriile paradigmatice se transpun în lanţul sintagmatic care este textul însuşi. Răsturnarea piramidei care a dat reprezentarea grafică a modelului va indica şi cum se „generează" antiteza de bază :



Schema de mai sus oferă nu numai modelul organizării segmentelor în text, ci şi ordinea relevării lor, pentru că săgeata care uneşte structura, expozitivă de bază (→) nu materializează numai relaţia de inferenţă, ci şi axa temporală de desfăşurare a textului, procesul lecturii însuşi fiind o desfăşurare în timp din care rezultă o imagine finală globală.

Raportările succesive ale termenilor antitetici pe plan paradigmatic, la care sîntem obligaţi atît prin alcătuirea macrosegmentului A, cît şi prin starea de tensiune dată de segmentul 3, ne fac să credem că imaginea finală este reliefarea monumentală a strălucitului domnitor muntean într-o structură care poate fi transpusă grafic foarte sugestiv prin analogie cu un monument pe al cărui soclu basoreliefuri simbolice evocă scene din viaţa eroului imortalizat:



Deci, dacă considerăm ax a verticală drept o axă a valorilor morale, prezentul în care se află poetul este d u b l u decăzut, atît faţă de timpurile legendare ale eroului Mircea, cît şi chiar faţă de Baiazid (vezi consideraţiile cu privire la caracterul „eroic" al macrosegmentului A). Efectul satirei este astfel extrem. Prezentul corupt este strivit de măreţia monumentului.

Examinînd antitezele care organizează textul *Scrisorii III* dincolo de cea îndeobşte subliniată, putem constata că expresivitatea acestuia atinge maximul. Structura este dinamică şi chiar „agresivă", înţelegînd prin aceasta efectele sale persuasive şi mnemotehnice, ceea ce explică larga popularitate a poeziei şi frecvenţa sa în manuale. G. Călinescu vorbea de o „mişcare dramatică, poate prea febrilă, cu care anulează asociaţia subterană", de frumuseţea versurilor satirice, „dar nu în ordinea contemplativă, ci în cea dinamică a dramei"[4].

Analiza a urmărit să dea numai o lectură posibilă a textului studiat, dar probabil că o astfel de perspectivă ar putea contribui la unele răspunsuri pe care critica şi istoria literară le mai discută în legătură cu probleme fundamentale ridicate atît de opera lui Eminescu, cît şi de încadrarea *Scr isorii III* în ansamblul creaţie sale[5].

7. A n t i t e z a — f i g u r ă d e s t i l s a u p r o c e d e u d e s t r u c t u r a r e a t e x t u l u i? C î t e v a c o n s i d e r a ţ i i t e o r e t i c e. Studiul de faţă şi-a propus să se oprească asupra unei modalităţi poetice cu o atît de mare frecvenţă în opere şi atît de uşor recunoscută de critici, încît de multe ori analizele se mulţumesc a o menţiona numai în treacăt, fără să mai socotească necesare examinări de ansamblu sau detalii de realizare.

[4] G. Călinescu, *op. cit.*, în *Opere*, vol. 13, p. 476 şi respectiv, 478.
[5] Cf. *Studii eminesciene*, 1965, din care am avut în vedere mai ales studiul lui G. Ivaşcu, *Patriotismul lui Eminescu.*

Scanned with OKEN Scanner

În mod tradiţional, antiteza a fost privită totdeauna ca figură de stil, intrînd deci în obiectul retoricii ca element al stilului „sublim", al „ornatului". Stilistica nu a adus nimic nou în această probemă. Cercetările mai recente, din perspective semantice sau semiotice, nu au acordat nici ele o atenţie deosebită acestei „figuri de stil", pentru care definiţia intuitivă sau cel mult cea dintr-un dicţionar curent este socotită suficientă, probabil şi pentru că sugerează sinonimia: „antiteză" — „opoziţie", sugestivă şi lesne de înţeles [6].

Dar deficienţa principală provine din faptul că antiteza este privită totdeauna ca un simplu element expresiv la dispoziţia autorului, utilizabil într-unul sau mai multe poziţii ale textului sau ca „tipar" al acestuia. Printr-o astfel de interpretare, a n t i t e z a rămîne definitiv închisă în inventarul figurilor de stil. Deseori este socotită şi ca o figură de stil predilectă a romanticilor [7], ceea ce ni se pare destul de hazardat, deoarece creează o confuzie între orientarea de principiu a unei ideologii literare şi modalităţile de expresie ale unui text. Firește, exemple se pot da destule, întrucît, de multe ori, un curent, o şcoală literară şi-au selecţionat genuri şi chiar figuri preferate, dar aceasta nu poate constitui o particularitate a e l e m e n t u l u i ales. Absolutizată, o astfel de concepţie duce chiar la interpretări false.

În sensul definiţiilor amendate, literatura română oferă o utilizare tipică în poemul *1907* al lui A. Vlahuţă. Termenii *Adevăr* şi *Minciună*, antonimi la nivel lexical, ilustrează aici şi o antitează de conţinut, cu atît mai mult cu cît nu o dată sînt puşi în paralel, condiţie inerentă realizării relaţiei de opoziţie antitetică. Deci prima întrebare la care trebuie să se dea un răspuns în vederea unei definiri a antitezei ar fi: care este d o m e n i u l de manifestare al acesteia?

Să pornim de la următoarele versuri eminesciene:

„Ea un înger ce se roagă — El un demon ce visează:
Ea o inimă de aur — *El* un suflet apostat".
(Înger şi Demon)

[6] Cităm, de exemplu, cîteva definiţii fără intenţia vreunei selecţii speciale: „Figură de stil care contrapune doi termeni (cuvinte, idei, fenomene, situaţii etc.), stabilind un contrast violent, o opoziţie frapantă, cu scopul de a pune în lumină pe unul prin intermediul celuilalt" *(Dicţionar de terminologie literară*, coord. Emil Boldan, Bucureşti, 1970); mai ales ultima parte a definiţiei ni se pare îndoielnică, fiind greu de spus dacă „scopul" antitezei este de a atrage atenţia numai asupra unuia din cei doi termeni. „Oposition de deux pensées, de deux expressions que l'on rapproche dans le discours pour en faire mieux ressortir le contraste. « Il y a antithèse lorsqu'on choisit les tours qui rendent l'opposition plus sensible » (Condillac)" *(Petit Robert)*. A se observa că scopul este diferit de cel subliniat în definiţia anterioară. „Figure par lasquelle, dans une même période on oppose directement les pensées aux pensées et les mots aux mots" (Laffont-Bompiani, *Dictionnaire universel des lettres)*. Intuiţia prea clară a ideii de opoziţie duce inevitabil la confuzii, fie cu a n t i n o m i a — categoria filosofică din sistemul kantian —, fie cu a n t o n i m i a l e x i c a l ă, fie chiar cu alte figuri de stil (comparaţia de exemplu). Antiteza trebuie neîndoielnic studiată în relaţie cu filosofia, logica sau vocabularul, dar (din aceasta trebuie să rezulte o circumscriere precisă a diferenţelor specifice. Riscul cel mai mare în caz contrar ni se pare acela de a o reduce la nivelul unui fenomen lexical: antonimia. De aceea am ţinut să precizăm în analiza noastră *domeniul* în care se realizează opoziţia.

[7] „În literatură, antiteza a fost întotdeauna foarte mult folosită, iar romantismul a cultivat-o cu predilecţie. Exemple sînt nenumărate. La noi, Eminescu a utilizat-o cu insistenţă şi în variate chipuri: în titlul unor poezii (concentrînd într-o formă lapidară esenţa contrastantă a conţinutului, ca în *Împărat şi proletar*, *Înger şi Demon*, *Venere şi Madonă*) ..." *Dicţionar de terminologie literară*, cit.).

Scanned with OKEN Scanner

Într-un paralelism perfect, poetul situează doi termeni realizaţi în cinci expresii diferite :

1. *ea — el*, opoziţia a două trăsături semantico-gramaticale : 'feminin' — 'masculin' ; element comun : persoana gramaticală ;

2. *înger — demon*, opoziţie între 'bine' şi 'rău' ; element comun : domeniul religios ;

3. *se roagă — visează*, opoziţia între 'activ' şi 'contemplativ' ; element comun : starea psihică ;

4. *inimă — suflet*, termeni deseori sinonimi (acesta este şi elementul comun !), concretizînd aici, datorită determinanţilor lor, opoziţia 'sensibilitate' — 'voinţă' ; element comun : psihic ;

5. *de aur — apostat*, opoziţia termenilor se explică numai prin raportarea adjectivului *apostat* la termenii *înger* şi *se roagă* ; element comun : psihic.

În structura limbii, considerată ca ansamblu denotativ, nu există opoziţii între cele două serii de termeni care să poată duce la plasarea lor în antiteză. Antiteza este „generată" de opoziţia deictică *el — ea*, care, deplasată în planul *logic* al discursului poetic, obligă la comparaţii ulterioare din care va apărea punctul culminant : opoziţia *inimă de aur — suflet apostat*, altfel insesizabilă.

În cursul analizei textului *Scrisorii III*, acest proces de apariţie a antitezei s-a putut vedea cel mai bine în segmentul 2, unde termeni din acelaşi domeniu semantic deveneau opuşi, sau în subsegmentul d, unde două antiteze o generează pe cea de-a treia.

Nu la fel se petrec lucrurile în poemul *Venere şi Madonă*, al cărui titlu anunţă totuşi o antiteză. Absenţa opoziţiei de persoană gramaticală şi gen, ca să judecăm în comparaţie cu *Înger şi Demon*, şi constanţa de-a lungul textului a persoanei a II-a şi a mijloacelor de adresare directă specifice, ca să judecăm în sine acest poem, îndreptăţesc concluzia că aici ne aflăm în faţa unui proces exact opus antitezei, de anulare a acesteia, deoarece poetul ne sugerează două ipostaze ale aceleiaşi entităţi. Feţele lui Ianus nu se află în antiteză ! Aşadar, contrar unor aparenţe, domeniul de manifestare al antitezei se găseşte în afara discursului poetic, nu la vreunul din nivelele expresiei, ci pe planul logic al enunţării. Caracteristica este relaţia de tip *A* şi *non-A*. De aici încadrarea antitezei în seria metalogismelor [8].

Valoarea celor doi termeni se poate stabili numai prin raportare la structura textului analizat, fără a fi absolutizată. *Pace* are o valoare pozitivă în *Scrisoarea III*, nu şi în *Junii corupţi*, în fond, tocmai în această „conferire a valorii" într-o astfel de dinamică pe coordonate specifice stă forţa creatoare a poetului şi originalitatea creaţiei sale.

Organizarea logică se reflectă, evident, şi pe planul expresiei poetice, mai ales sub două aspecte : unul de structură şi unul semantic-lexical.

Ca structură, antiteza este o relaţie între doi şi n u m a i doi termeni. Iată de ce procedeul a şi fost uneori încadrat în categoria mai largă a repetiţiei, o repetiţie de tip special, în care al doilea termen este opus primului şi pus deseori în legătură cu noţiunea de paralelism [9].

Afirmînd că antiteza este o relaţie între doi şi n u m a i d o i termeni, înţelegem un proces de comparaţie succesivă care se stabileşte

[8] Cf. J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire et H. Trimon, *Rhétorique générale*, 1970, p. 135.

[9] Cf. *ibidem*.

între aceştia şi care, fără să excludă posibilitatea apariţiei mai multor termeni, obligă în momentul comparaţiei raportarea numai la doi dintre ei. Pentru a ajunge, de exemplu, la concluzia că T_1, T_2 şi T_3 sînt termeni antitetici, T_1 se va compara succesiv cu T_2 şi T_3, după care este necesară aceeaşi operaţie cu ceilalţi termeni, căci altfel structura s-ar reduce la un contrast între T_1, pe de o parte, T_2 şi T_3, pe de altă parte. Este vorba deci de un proces de raportare succesivă şi nu simultană a termenilor, similar judecăţilor logice. De altfel, reprezentarea grafică ce a dat în analiza noastră semnificaţia structurii poemului eminescian nu este altceva decît rezultatul unei astfel de opoziţii.

Din punct de vedere semantic şi lexical, numeroase aspecte interesante s-au relevat pe parcursul analizei din prima parte. Fiind vorba de o operaţie logică, opoziţia 'singular' — 'plural' (*fulgere — fulger*) ca opoziţia antitetică este uşor de explicat, dar efectul său lingvistic este aproape neaşteptat şi duce în orice caz la creşterea expresivităţii.

Deci antiteza este un procedeu de structurare, o figură, dar o figură care provine din întreaga organizare a discursului, care se manifestă pe planul logic şi care duce la efecte în planul expresiei unui discurs poetic, fără a fi dominată, ci, dimpotrivă, dominînd sistemul limbii naturale prin crearea unor structuri specifice (articulări semantice) improprii acestuia, dar proprii sistemului de limbaj al unei opere particulare [10].

Studiul de mai sus a urmărit două scopuri : primul constă în aplicarea unei analize prin segmentare, care, prin descoperirea relaţiilor paradigmatice între termeni, a condus la modelul antitetic al textului, iar al doilea a încercat deplasarea antitezei din domeniul figurilor de stil în cel al procedeelor de structurare a textului poetic. Din reunirea lor sperăm că s-a desprins şi ideea că reevaluarea teoretică a unor concepte operatorii curente în tehnica cercetării textului poate duce şi la descoperirea de aspecte noi chiar în obiectivul acestuia.

CEZAR TABARCEA

(LR, XXIV, 1975, nr. 5, p. 495—509. Text revăzut)

[10] La o concluzie asemănătoare se poate ajunge plecînd şi de la rezultatele analizei Florei Şuteu şi Victor G. Velcescu, *Tipuri de antiteză în „Luceafărul" sugerate de o analiză numerică la calculator*, în „Caietele Mihai Eminescu", I, Bucureşti, 1972.

Scanned with OKEN Scanner

MIHAI EMINESCU, *LA STEAUA*

La steaua care-a răsărit
E-o cale-atît de lungă,
Că mii de ani i-au trebuit
Luminii să ne-ajungă.

Poate de mult s-a stins în drum
În depărtări albastre,
Iar raza ei abia acum
Luci vederii noastre.

Icoana stelei ce-a murit
Încet pe cer se suie:
Era pe cînd nu s-a zărit,
Azi o vedem, şi nu e.

Tot astfel cînd al nostru dor
Pieri în noapte-adîncă,
Lumina stinsului amor
Ne urmăreşte încă.

Într-un studiu mai vechi [1], am stabilit, pe baza unei analize exhaustive, un sistem al valorilor conotative pentru termenii *lună* şi *stea* în poezia antumă a lui Eminescu. Conform modelului propus, am plasat termenii în discuţie — aşa cum ne-au indicat valorile lor rezultate din contextul imediat şi din contextul larg — la trei nivele : I *conceptual (imaginat)* — II *sensibil (vizual)* — III *contingent (uman)*.

Socotind nivelul II ca fiind de fapt situaţia referenţială a termenilor *(luna* şi *steaua* pe bolta cerească, accesibile văzului), am constatat că în dinamica alcătuirii sensurilor contextuale există un proces permanent de deplasare a valorilor acestor termeni de la nivelul II, fie către nivelul I (esenţialmente conceptual şi încărcat cu semnificaţii mitice ori filozofice), fie către nivelul III (o lume concretă, accesibilă tuturor simţurilor). Am considerat că acest model poate servi ca bază metodologică pentru analize particulare ale textelor eminesciene. În cele ce urmează vom dezvolta ideile propuse într-o schiţă de analiză a poeziei *La steaua* cuprinsă în acelaşi studiu.

De la o primă lectură, structura poeziei se dezvăluie uşor : începutul versului 13 („Tot astfel . . .") relevă comparaţia care organizează întregul text şi ale cărei resorturi sînt de asemenea simplu de identificat în asocierea : *steaua — lumina (stinsului amor)*.

Paradoxal, tocmai această structură simplă ameninţă interpretarea poeziei şi nu întîmplător Perpessicius vorbeşte despre un „loc comun" căruia diversele interpretări i-au redus importanţa [2]. Călinescu vede în acest text „o prelucrare după *Der Stern* de Gottfried Keller, cu toate opiniile recalcitrante"[3] sau, citînd prima strofă, „o simplă viziune a fir-

[1] *„Lună" şi „stea" în poezia lui Eminescu. Sistemul conotaţiilor*, în SCL, XXV, 1974, nr. 4, p. 365—384.

[2] Cf. Eminescu, *Opere alese*, I, Bucureşti, 1964, p. 398. V. şi *Opere*, III, Bucureşti, 1944, p. 310—312.

[3] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, în *Opere*, vol. 12, Bucureşti, 1969, p. 327.

Scanned with OKEN Scanner

mamentului"[4]. Atmosfera însăşi care se desprinde din poezie, ca şi muzicalitatea versurilor dau o impresie de romanţă banală şi numai faptul că astăzi ştim că în semnificaţia textului se ascunde o idee ştiinţifică verificabilă — la care de altfel Eminescu a putut ajunge prin propriile-i preocupări şi interese — ne mai face să întîrziem asupra acestor versuri.

Mai poate ascunde *La steaua* o semnificaţie încă nedezvăluită?

Încă din primul vers ceea ce atrage atenţia este prepoziţia *la*, citită mai ales 'spre', în interpretările de pînă acum, dar care dă de fapt o valoare de dativ construcţiei prepoziţionale ce formează însuşi titlul poeziei sugerînd semnificaţia de 'odă', 'închinare' către cineva (de comparat cu *La Bucovina*, *La Heliade*, *La o artistă* şi chiar cu *La mormîntul lui Aron Pumnul*, unde nu valoarea locativă primează, sau cu *La moartea principelui Ştirbey*, unde nu primează cea temporală).

În versul 2, prezenţa lui *atît de*, corelativ, semnalează deja o schimbare oarecare în sensul cuvîntului *stea*; iminenţa consecutivei care va comunica informaţia nouă creează o anume „tensiune".

Tensiunea se rezolvă aparent în versurile 3—4, dar prezenţa pronumelui *ne* (care trimite, în sistemul adoptat ca model, spre nivelul I) modifică valoarea iniţială a verbului *a răsări* (v. 1), care nu mai trebuie raportat la nivelul II, ci plasat undeva, la o distanţă mult mai mare, legătura dintre nivelele III şi II excluzînd o determinare ca „mii de ani", prin prisma celei mai simple experienţe umane sensibile.

Sugestia din versurile anterioare este confirmată în versul 5, în care apare un *drum* parcurs de *stea*. Care este, de fapt, acest drum? Între nivelul I şi II sau între nivelul II şi III?

Versurile următoare sugerează o cheie: *acum* (v. 7) nu poate fi altul decît momentul apariţiei stelei pe bolta cerească (deci un raport între II şi I), iar drumul „În depărtări albastre" (v. 6) devine astfel relaţia între I şi II, un domeniu imaginar prin excelenţă. *Raza* (v. 7) este elementul de legătură între nivelele II şi III, iar „vederii noastre" (v. 8) fixează poziţia de pe care se face contemplaţia; *raza* se află aşadar în prelungirea *drumului*, iar întreaga strofă reproduce modelul în trei trepte adoptat.

Versul 9 reia în alt registru ideea din versul 5: presupunerea devine aserţiune. Steaua *a murit* desigur în universul din care face parte (nivelul III), *icoana* — proiecţia ei aureolată — se revelează vederii noastre, aşa cum ne indică versul 10 („pe cer se suie"). În această aparent simplă imagine se mai iveşte o problemă: în ce sens icoana stelei *se suie*? Este vorba de o banală reproducere a mişcării astrelor pe boltă?

Avînd la dispoziţie modelul nostru, putem aprecia că de fapt trebuie să presupunem o „reîntoarcere" în domeniul propriu astrului către care se îndreaptă aspiraţia poetului, deci între nivelele I şi II, acolo unde steaua este numai gîndită, nu şi percepută.

Numai astfel pot fi explicate versurile care urmează: steaua *era* (în zona dintre nivelele I şi II, a „depărtărilor albastre"), dar atunci „nu s-a zărit" (în zona dintre nivelele II şi III); în prezent, *o vedem* (la nivelul III), dar ea nu mai este de fapt, arătîndu-ne doar *icoana* sa.

O lecţie de astrofizică a lui Eminescu? Versificarea unor principii ştiinţifice generale? Poezia a fost interpretată nu o dată în felul acesta, socotindu-se chiar că anticipează... teoria relativităţii elaborată de Einstein. Lucrurile ni se par mult mai simple dacă întîrziem puţin asupra

[4] *Idem*, în *Opere*, vol. 13, Bucureşti, 1970, p. 241.

Scanned with OKEN Scanner

ultimei strofe — termenul comparat — raportînd-o la prima parte. Echivalențele sînt următoarele : *steaua — al nostru dor*; *lumina / raza — lumina* (stinsului amor) ; *icoana stelei — stinsul amor.*

Reiese din punerea în paralel a acestor termeni că obiectul *dorului* este însăși *steaua*, investită cu atribute umane de vreme ce a fost și partenera unui *amor*, acum *stins*. *Steaua*, obiect al erosului eminescian, și nu al rațiunii, și, în același timp, personaj investit cu proprietăți excepționale (a se compara, de exemplu, cu una din poeziile din tinerețe : „din pleiada-ți auroasă și senină / Se stinse un *luceafăr*, se stinse o lumină, / Se stinse-o dalbă *stea* !" — *La mormîntul lui Aron Pumnul*), devine astfel simbolul iubitei înseși. Toate sugestiile privitoare la distanțele astrale care separă *steaua-iubită* de poetul ce aspiră la dragostea ei nu fac decît să sublinieze aspirația spre un amor ieșit din comun, în lumea „depărtărilor albastre". Apropierea de iubită înseamnă însă și pierderea harului, căci *icoana* stelei (de fapt, imaginea ei dorită) *se suie pe cer*, părăsind în domeniul contingentului o realitate neacoperită.

Cu o astfel de interpretare, *La steaua* se înscrie perfect pe linia pesimismului eminescian, ca și în ansamblul poeziei sale erotice de maturitate. Există aparențe și în dragoste („Azi o vedem, și nu e"), care interzic accesul la sublim, la domeniul accesibil doar cugetului.

Structura de comparație a întregului text a putut ascunde multă vreme semnificația erotică a poeziei pentru că termenii comparației au fost judecați independent, în primul dintre ei văzîndu-se numai aluzia cosmică, în flagrantă contradicție cu finalul. Cu interpretarea dată am urmărit dezvăluirea unei anumite egalități la nivelul referentului poetic, diferența rămînînd în domeniul registrului expresiv.

CEZAR TABARCEA

(Comunicare la „Cercul de poetică", decembrie 1984)

MIHAI EMINESCU, *PE ACEEAŞI ULICIOARĂ...*

Acum un veac — la 1 februarie 1879, an de răscruce a creaţiei sale — Eminescu publică în revista „Convorbiri literare" un grup de trei poezii : *Pajul Cupidon ...*, *O, rămîi*, *Pe aceeaşi ulicioară ...*[1]. Iată, mai întîi, textul acesteia din urmă, asupra căreia voi stărui în continuare, formulînd o serie de observaţii privind tehnica versificaţiei şi mijloacele expresiei artistice :

Pe aceeaşi ulicioară
Bate luna în fereşti,
Numai tu de după gratii
Vecinic nu te mai iveşti !

Şi aceiaşi pomi în floare
Crengi întind peste zaplaz,
Numai zilele trecute
Nu le fac să fie azi.

Altul este al tău suflet,
Alţii ochii tăi acum,
Numai eu, rămas acelaşi,
Bat mereu acelaşi drum.

Ah, subţire şi gingaşă [2]
Tu păşeai încet, încet,
Dulce îmi veneai în umbra
Tăinuitului boschet

Şi lăsîndu-te la pieptu-mi,
Nu ştiam ce-i pe pămînt,
Ne spuneam atît de multe
Făr-a zice un cuvînt.

Sărutări erau răspunsul
La-ntrebări îndeosebi,
Şi de alte cele-n lume
N-aveai vreme să întrebi.

Şi în farmecul vieţii-mi
Nu ştiam că-i tot aceea
De te razimi de o umbră
Sau de crezi ce-a zis femeia.

Vîntul tremură-n perdele
Astăzi ca şi alte dăţi,
Numai tu de după ele
Vecinic nu te mai arăţi !

Ca în atîtea altele, şi în amintitele trei poezii, publicate laolaltă, Eminescu converteşte în titlu primul vers : *Pe aceeaşi ulicioară ...*, sau, măcar, o frîntură a lui : *Pajul Cupidon ... (vicleanul)*, *O, rămîi, (rămîi la mine)*. Citeşitrele aparţin ciclului „veronian"[3] şi par a fi fost redactate cu cîţiva ani mai timpuriu, cînd poetul se afla încă la Iaşi. Le uneşte, deopotrivă,

[1] Poezia *Pe aceeaşi ulicioară...* a atras atenţia lui Grigore Scorpan, care i-a închinat cîteva pagini în „Cetatea Moldovei", Iaşi, anul II (1941), nr. 6, 9 februarie, p. 133—137. O foarte scurtă analiză a poeziei întreprinde şi Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, Iaşi, Editura Junimea, 1977, p. 230—233 (colecţia „Eminesciana", nr. 11). Amănunte în legătură cu geneza celor trei poezii, la Perpessicius, în M. Eminescu, *Opere*, II, Bucureşti, Editura Fundaţiilor, 1943, p. 49—63.

[2] Ritmul reclamă, în cazul de faţă, deplasarea accentului : *gingáşă*. Accentuarea „normală", în *Călin* : „împăraţi şi-mpărătese / Au venit ca să serbeze nunta gingaşei mirese". Pentru problema „dubletelor accentuale", vezi G. I. Tohăneanu, *Sur une particularité de la versification roumaine*, în *Actes du Xe Congrès international des linguistes*, III, Bucarest, Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1970, p. 43—50.

[3] Expresia aparţine lui Perpessicius ; v. M. Eminescu, *Opere*, II, p. 57. Cf. *roman veronian*, II, p. 49, *capitol veronian*, II, p. 62.

Scanned with OKEN Scanner

identitatea de ritm și de măsură : toate sînt alcătuite în trohei [4] de 8/7 silabe, cu rime masculine de tipul x b y b. Rimează, așadar, numai versurile 2 cu 4, niciodată 1 cu 3. Variantele dovedesc, cel puțin pentru *Pajul Cupidon* ..., că poezia fusese concepută, inițial, în versuri trohaice lungi, de 15 silabe, care, alternînd cu cele de 16, aveau să constituie metrul *Scrisorilor*. Așa se explică, între altele, absența rimelor în versurile impare, 1 și 3, ale fiecărei strofe, care pot fi considerate ca emistihuri ale unor secvențe trohaice lungi, de 15 silabe, constituite din 1 + 2, respectiv 3 + 4 :

Pe aceeași ulicioară bate luna în *ferești*,
Numai tu de după ele vecinic nu te mai *iveşti*.

De altfel, unul din farmecele acestor poezii e de căutat tocmai în zăbava leneșelor rime [5], care cad la intervale mari, lăsîndu-se, parcă, adăstate.

Nu este, cred, lipsit de interes amănuntul următor. Cu aproape un an în urmă, la 1 martie 1878, apăruseră, tot în „Convorbiri literare", *Povestea codrului*, *Povestea teiului*, *Singurătate* [6], aparținînd, deopotrivă, „romanului veronian" (Perpessicius) și fiind prinse în tiparul aceluiași metru trohaic de 8/7 silabe, cu același tip de rime. Iată o strofă din *Povestea codrului:*

Adormi-vom, troieni-va
Teiul floarea-i peste *noi*,
Și prin somn auzi-vom bucium
De la stînele de *oi*.

Caracteristici identice de versificație întîlnim în altă piesă „veroniană" a anului 1879 — *Foaia veștedă*, după *Das dürre Blatt* [7], a lui Lenau —, tipărită în revista ieșeană la 1 octombrie. Unitatea de inspirație reclamă, pe cît se pare, opțiunea consecventă pentru aceeași structură metrică, pentru aceeași „monotonie" a ritmului și a tipului de rime. Formula revine în numeroase poezii ale lui Goga. Citez din *La groapa lui Laie* o strofă în care regăsim rima, atît de simplă, *noi—oi* :

Și să cînți un cîntec, Laie,
Cum se cîntă-n sat la *noi*,
Cînd se tînguie ciobanul
După turma lui de *oi*.

Mi se pare nimerit să folosesc acest prilej pentru o succintă digresiune asupra modului cum este tratată versificația [8] în manualele noastre școlare (dar nu numai în ele !) și cum, prin urmare, ea se și predă la clasă în cadrul orelor de limbă și literatură română, mod care nu numai că nu

[4] Pentru problema adecvării ritmului — trohaic sau iambic — la conținut rămîn interesante și își păstrează actualitatea observațiile lui G. Ibrăileanu, *Eminescu: Note asupra versului*, în *Opere*, III, București, 1976, p. 301—339. De mare interes sînt, în această privință, poemele eminesciene postume *Cum negustorii din Constantinopol* (*Opere*, IV, p. 205) și sonetul *Iambul* (*Opere*, IV, p. 356).

[5] Pentru ansamblul problemei, vezi Gh. N. Dragomirescu, *Despre măiestria artistică a rimei eminesciene*, în „Limba română", XVI, 1967, nr. 1, p. 25—39.

[6] Amănunte despre geneza acestor poezii, la Perpessicius, în M. Eminescu, *Opere*, II, p. 3—43.

[7] Eminescu a mai tradus din Lenau încă o poezioară, de numai două strofe : *Bitte (Stai deasupră-mi)*, *Opere*, IV, p. 537. Pentru variante, vezi *Opere*, V, p. 613.

[8] Cele mai competente contribuții în acest spinos domeniu rămîn, în continuare, acelea ale lui László Gáldi, *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine*, Budapest, 1964. Un loc foarte important — calitativ și cantitativ — îl ocupă problemele de versificație în lucrarea aceluiași autor *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*.

Scanned with OKEN Scanner

corespunde realității obiective a rostirii și structurii intime a versului românesc, ci se dovedește profund dăunător înțelegerii exacte și nuanțate a textului poetic, prejudiciind „lectura", fie ea orală sau numai vizuală, și împiedicînd contactul direct cu esența Poeziei. Pentru a înlătura prejudecățile stupide, schematismul rigid și excesiv care bîntuie acest domeniu, se impune o distincție netă între formulele metrice „ideale" ale versurilor și strofelor, întrucît „teoria" este, nu o dată, contrazisă și infirmată de „practică", de unele elemente, deloc neglijabile, ținînd de structura fonetică, silabică și accentuală a limbii române. Pentru poezia *Pe aceeași ulicioară* ..., de pildă, manualele noastre de specialitate ar propune, fără doar și poate, următorul „model" metric — imuabil — al strofei, potrivit interpretării tradiționale a versului, care se vădește mecanicistă, „metronomică", antiștiințifică :

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Fără să țină seama de realitatea lingvistică, această schemă rigidă și ridicolă ne obligă să accentuăm, chipurile, toate cele patru silabe impare (1, 3, 5, 7) din fiecare vers. În concepția autorilor ei, formula este repetabilă de-a lungul tuturor celor 8 strofe ale poeziei, indiferent de condițiile materiale, mereu altele, ale structurii silabice și accentuale a cuvintelor, indiferent de natura și modalitățile, și ele mereu altele, ale îmbinărilor fonetico-sintactice în care elementele lexicale sînt angrenate. Am fi deci obligați, urmînd fidel schema „ideală", să adoptăm — pentru, să zicem, prima strofă — o asemenea lectură :

Pé acéeași úlicioáră
Báte lúna în ferésti,
Númai tú de dúpă grátii
Vécinic nú te mái ivésti.

O astfel de citire „metronomică" — trebuie să o spun răspicat — ar ultragia ideea de Poezie, silnicind fonetica sintactică a limbii române, care, cum se știe, are o atît de mare însemnătate în rostirea „curată" a versurilor. Într-adevăr, respectînd exigențele schemei „ideale", accentele ar trebui să lovească, de două ori, prepoziții monosilabice, *Pé* și *în*, ceea ce este inadmisibil, întrucît, într-un anume sens, ele sînt parte constitutivă a determinantelor sintactice „locale" *(ulicioară, ferești)*, pe care le leagă de determinatul lor verbal *(bate)*. Dovadă, între altele, limbile de tip sintetic, unde, într-un număr relativ mare de cazuri, prepozițiile devin inutile, rolul lor putînd fi îndeplinit de desinențele cazuale. Chiar și prepozițiile bisilabice sînt, de multe ori, atone în vorbirea obișnuită — fără îndoială, angrenajul contextual și intervenția afectului pot schimba, uneori, situația —, așa încît versul *Crengi întind peste zaplaz* scapă rigorilor stupide ale schemei „ideale", căci, altfel, nu numai că prepoziția *peste* ar trebui să fie accentuată, ci, pe deasupra, accentul metric ar

Scanned with OKEN Scanner

fi silit să cadă, contrar normelor ortoepice, pe ultima ei silabă, a 5-a, deci "sub ictu", în configurația versului trohaic :

Créngi întínd pesté[9] zapláz, ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́,

ceea ce este, iarăşi, inadmisibil.

În ultimul vers al strofei, *Vecinic nu te mai iveşti*, schema ar pretinde accent metric şi pe silaba a 5-a, care coincide cu adverbul *mai*. Dar aceasta nu poate fi „sub ictu", deoarece vîrful accentual al enunțului, negația *nú*, istoveşte capacitatea de „relief" a cuvintelor următoare. Însuşi verbul-predicat *i-véşti* este palid accentuat pe silaba sa finală. Nivelul intonațional al întregului vers se află, la început, foarte sus : silaba *Vé-* din *Vécinic*, sub un puternic „ictus", luminează cuvîntul, privilegiat şi de poziția sa inițială, şi de pauza afectivă care îi urmează. Irupe apoi negația, după care versul declină :

Vé-cinic *nú* te mai ivéşti !

Sistematizînd şi generalizînd, se cade să conchidem, încă de pe acum, că în vers, aidoma ca în vorbirea obişnuită, cuvintele vide de sens lexical, fără „personalitate semantică", mai ales dacă sînt şi monosilabice, nu suportă accentul metric. Se rînduiesc aici, în primul rînd, elementele relaționale, prepozițiile *a, cu, de, din, în, la, pe, sub;* conjuncțiile simple *şi, că, de, să* ; auxiliarele morfologice *am, ai, a* . . . ; *voi, vei, va* . . . ; auxiliarele sintactice *sunt, eşti, îs* . . . ; unele forme pronominale ca *îmi, îți, îşi, ne, vă, mă, te, se* ; diferite specii de articole ca *un, o* ; *al, a, ai*, chiar *ale*. De asemenea, nu este niciodată accentuată silaba coincizînd cu forme flexionare ale articolului hotărît aglutinat. Citim : „Cu per*dé*lele lă*sá*te", nu : „*Cú* per*dé*le*lé* lă*sá*te".

Revenim, acum, la poezia în discuție : din perspectiva „schemei", versul 27 ar trebui să dezvolte accente şi pe silabele 1 şi 5, ocupate de acelaşi cuvînt : conjuncția, apoi prepoziția *de !* Or, în versul cu pricina, nu „încap" decît două accente ritmice, pe silabele 3 şi 7 :

De te rázimi de o úmbră...

Conform aceluiaşi principiu — de scandare „ciocănită" — ar deveni vîrf de accentuare conjuncția *şi*, care se iveşte de 5 ori, în versurile 5, 13, 17, 23, 25, totdeauna în poziții impare, de 4 ori la inițială şi o dată în silaba a 5-a : *Şi aceiaşi pomi în floare, Şi lăsîndu-te la pieptu-mi, Şi de alte cele-n lume, Şi în farmecul vieții-mi, Ah, subțire şi gingaşă.* Ocupînd poziția a 5-a — deci, teoretic, „sub ictu", într-o secvență trohaică —, morfemul

---

[9] Nedumereşte şi derutează marcarea grafică în text a unor accente menite, chipurile, să „călăuzească" pe cititor, mijlocindu-i lectura „corectă" (!) a versurilor. Iată un exemplu din remarcabila dramă *Amon Ra*, de Ion Luca :

„Să văd în*tré* blestem şi împărat
Ce legătură e?...".

Sau :

„Moldovei măiestria fă-o dar.
Aleargă repede pes*té* hotar !"

(Vezi Ion Luca, *Teatru*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1963, p. 81 şi 219).

modal *să*, care cumulează şi valoare de conjuncţie subordonatoare, s-ar găsi în aceeaşi situaţie : *N-áveai vréme să*[10] *întrébi*.

Este momentul să aduc în discuţie aşa-zisele accente „secundare" care se dezvoltă, citeodată, în vers :

Dar cînd *ştiu* c-o să vă-ng*hé*ţe
*Iár*na mizer*á*bilă,
Mă cu*prín*de o tris*té*ţe
Îremedi*á*bilă.

Problema — extrem de complexă — devine posibilă numai în cazul cuvintelor lungi, de cel puţin trei silabe, dar şi atunci ea se dovedeşte, cel puţin în unele cazuri, o pseudoproblemă. Astfel, potrivit criteriului accentelor secundare — care ar trebui să se dezvolte „din două în două" silabe, ca să iasă ... pasienţa ! —, versul 25 ar trebui citit după cum urmează : „*Şi* în *fár*mec*úl* vi*é*ţii-mi". În realitate, el nu acceptă decît două accente metrice : „Şi în *fár*mecul vi*é*ţii-mi". În versul 29, din ultima strofă, verbul *tremură* ar trebui să aibă, şi el, două accente : unul normal, pe silaba iniţială, altul formal — de dragul schemei —, pe cea finală : „*Vîn*tul *trémură-n* per*dé*le". Ceea ce este, iarăşi, de neconceput, pentru că, în felul acesta, ar fi zvîrlite în aer toate punţile către realitatea lingvistică.

Privind acum lucrurile dintr-un unghi opus, se poate afirma că încadrarea „sub ictu" a cuvintelor monosilabice care constituie elemente de forţă afectivă ale discursului liric este un prilej fericit de evidenţiere, de „distincţie" stilistică. Observaţia rămîne valabilă şi pentru cuvintele plurisilabice reprezentînd puncte de tensiune, atunci cînd silabele lor „tonice" în vorbire sînt lovite de accentul ritmic. În strofa a 5-a, de pildă, negaţia *Nu*, în prima poziţie impară a versului, adverbul cu valoare de indice al superlativului *atît (de)*, ca şi numeralul *un* — termeni-cheie în exprimarea sentimentului poetic — sînt din plin valorificaţi prin coincidenţa dintre „ictus" şi accentele lor fireşti. Aş spune chiar că identificarea netă ca adjectiv numeral, nu ca articol nehotărît, a lui *un* din *ún cuvînt* beneficiază şi este susţinută de accentul metric :

Şi lăsîndu-te la pieptu-mi
Nú ştiam ce-i pe pămînt,
Ne spuneam atît de multe
Făr-a zice *ún* cuvînt.

În ciuda faptului că ocupă poziţii impare în versul trohaic, nu sînt expuse accentului cuvintele-silabe *Şi*[11], *te* (v. 17), *pe* (v. 18), *Ne* (v. 19).

---

[10] Iată cum sînt notaţi „ictuşii" unui distih trohaic popular la Gh. Ghiţă, C. Fierăscu, *Dicţionar de terminologie poetică*, Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1973, p. 148 :

„Ex. : Ritm trohaic :

Mùlt mi-e dòr şi mùlt mi-e sète
Să văd frùnza-n còdru vèrde..." (!!!)

La fel de „instructive" sînt exemplele produse de E.B. în *Dicţionar de terminologie literară*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1970, p. 280.

[11] Aflat în poziţie expusă accentului metric, *şi* nu poate fi accentuat decît în situaţii cum este următoarea, din Eminescu, *La mijloc de codru...* :

„În adîncu-i se pătrunde
Şi de lună *şi* de soare
Şi de păsări călătoare,
Şi de lună *şi* de stele
Şi de zbor de rîndunele
Şi de chipul dragei mele".

Scanned with OKEN Scanner

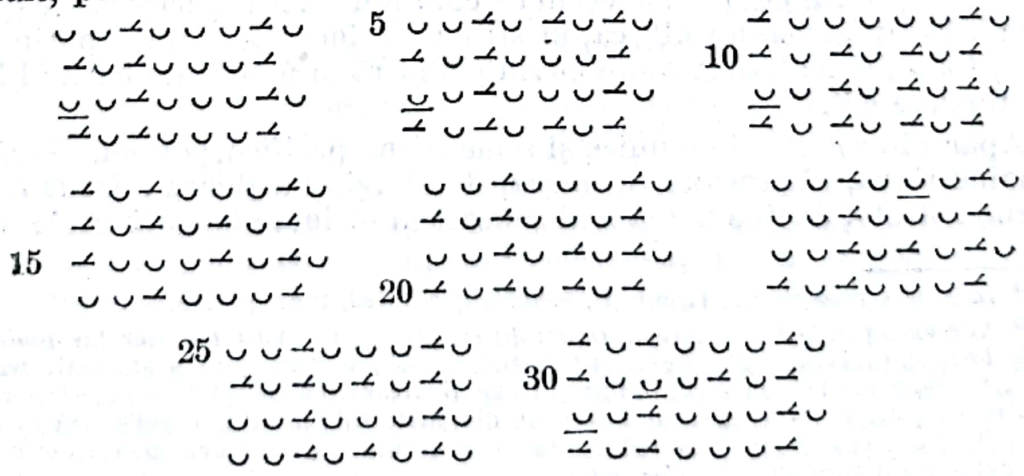
La fel se întîmplă cu pronumele nehotărît *altul*, termen fundamental în descifrarea rosturilor şi a tîlcurilor poeziei, care — repetat, sub forme flexionare diferite *(Altul, Alţii)*, la începutul versurilor 9 şi 10, dar şi în interior (v. 23) — este sensibil avantajat de încadrarea silabei sale accentuate în poziţiile 1 şi 3 — impare, deci „sub ictu" — ale unităţilor metrice respective. Totodată, remarc că respectarea strictă a indicaţiilor mecaniciste şi didacticiste de „scandare" ar duce, în versul 9, la accentuarea articolului posesiv *al* : *Altul este* al *tău suflet*. Or, după numele predicativ-epitet *Altul*, care blochează piscul intonaţional al versului, şi pînă la subiectul *suflet* restul se estompează şi se iroseşte într-o moale pîlpîire de silabe atone. *Altul* şi *suflet* — amîndouă cuvinte „trohaice", aşadar, cu aceeaşi structură silabico-accentuală (⏜⏝) — deţin singurele poziţii „forte", păzind cu străşnicie hotarele versului.

Cum ar putea fi, totuşi, corectată schema teoretică, „ideală", propusă de manuale, care, dacă ar fi şi respectată, ar schimonosi chipul versului românesc? Foarte simplu : admiţînd, cu gîndul la ceea ce se întîmplă în procesul comunicării obişnuite, că , în vers, cele două „pedes" fundamentale, troheul şi iambul, pot fi „substituite", la răstimpuri dictate de modalităţile angrenajelor contextuale, prin cîte două silabe neaccentuate[12]. Prin urmare, în versul-titlu *Pe aceeaşi ulicioară* nu există decît doi „ictuşi" — pe silabele 3 şi 7 —, care coincid cu accentele fireşti ale celor două cuvinte „pline" :

Pe acéeaşi ulicioára ⏝ ⏝ ⏜ ⏝ ⏝ ⏝ ⏜ ⏝ .

Teoretic, în versul 16 ar trebui ca 3 din cele 5 silabe ale epitetului să se găsească sub accente, unul principal, celelalte două — „secundare" : „*Tăi*-nu-*í*-tu-*lúi* bos*chét*". În realitate, în loc de 4 ictuşi, acest vers nu suportă decît 2, sub care îşi găsesc loc silabele „tonice" şi în „proză" : „Tăinuítului bos*chét*".

Aşadar : pentru ca versul trohaic să fie „corect", nu este necesar ca toate poziţiile sale impare să cadă sub accent. Este, în schimb, necesar şi obligatoriu ca accentele „prozei" să nimerească numai în silabele impare ale versului. Iată, în fine, şi schema reală, practică, a poeziei noastre, în dezacord flagrant cu cea teoretică, ideală, deşi ea se constituie, în linii generale, pe temeiul acesteia din urmă :



[12] Vezi G. I. Tohăneanu, *Ritm dominant, substituiri ritmice, ritm „secund"*, în *Dincolo de cuvînt*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1976, p. 225—243.

Comparînd schema reală cu cea ideală constatăm că, din cele 32 de versuri, cîte cuprinde poezia, doar 6 — adică aproximativ o cincime — reprezintă suite trohaice „pure", fără „substituiri". Este vorba de versurile 8, 10, 12, 14, 20, 26. Este interesant, cred, de relevat amănuntul că două dintre ele — în speţă 12 şi 14, amîndouă de cîte 7 silabe — evocă, prin „desăvîrşirea" ritmului, cadenţa egală, monotonă şi statornică a paşilor, în primul caz, iar în al doilea, strecurarea lor furişă :

12 Bát meréu acélaşi drúm ⏑́ ⏑́ ⏑́ ⏑́
14 Tú păşeái încét, încét ⏑́ ⏑́ ⏑́ ⏑́

Componenţa şi stratificarea pe origini a lexicului poeziei prilejuieşte o seamă de observaţii : din cele peste 100 de unităţi lexicale, cîte însumează textul, numai 14 nu sînt de origine latină : 5 sînt împrumuturi slave vechi *(vecinic, ivi, creangă, drum, vreme)*, cărora li se adaugă *ulicioară, tăinuit, îndeosebi*, formaţii pe teren românesc, dar tot de la teme slave; două sînt împrumuturi din maghiară *(mereu, gingaş)*, iar unul — *perdeá* — s-a strecurat la noi din turcă. Nu înregistrăm decît un singur neologism : *boschet*, din franceză *(bosquet*, la rîndu-i, preluat din italiană : *boschetto)*. Două cuvinte sînt, după DEX (al doilea şi după DLR), de origine necunoscută : *zaplaz* (cu fonetism regional, în loc de *zăplaz*), sinonim cu „gard", dar cu un sunet incomparabil mai intim decît acesta, şi *rezema*, pe care unii (I. I. Russu [13], de pildă) îl consideră preroman, autohton. Dintre cele 8 strofe ale poeziei, una — a 5-a — este pur latină :

Şi lăsîndu-te la pieptu-mi,
Nu ştiam ce-i pe pămînt,
Ne spuneam atît de multe
Făr-a zice un cuvînt.

Ce sugerează, din această perspectivă, lexicul din *Pe aceeaşi ulicioară...* ? Se verifică, în primul rînd, faptul că moştenirea latină este, iarăşi, precumpănitoare în lirica eminesciană [14], mai apăsat încă decît în celelalte sectoare din creaţia poetului. Textul mărturiseşte despre puţinătatea neologismelor (unul singur : *boschet)* şi a derivatelor *(ulicioară, tăinuit;* infinitivele lungi substantivizate — *sărutare, întrebare* — aproape că nu mai sînt simţite ca atare); atotputernicia simţirii se rosteşte mai direct şi mai spontan cu ajutorul cuvintelor vechi de cînd lumea. Mi se pare cît se poate de semnificativ „amănuntul" că, în strofa „latinească" citată puţin mai înainte, toate, dar absolut toate cuvintele intră în fondul de bază al lexicului românesc [15].

Apar alternanţe sinonimice şi semantice specifice poeziei. *Vecinic*, de origine slavă, alternează cu *mereu*, de obîrşie maghiară , iar *te iveşti*, din prima strofă, devine parcă mai concret în ultima : *te arăţi*. Şi de data

[13] În *Limba traco-dacilor*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1967, p. 216.

[14] Alte exemple, la Iorgu Iordan, *Observaţii cu privire la limba poeziilor lui Eminescu*, în *Limba literară*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1977, p. 215. Iată o afirmaţie semnificativă : „Am numărat la Eminescu, în bucăţile care figurează de obicei în volumele curente, 38 de strofe de cîte 4 versuri alcătuite exclusiv din cuvinte latineşti moştenite. (Şi se poate să fi greşit în minus.) Şi mai multe sînt strofele unde un singur termen, foarte rar doi sau trei, provin din împrumuturi" *(loc. cit.)*.

[15] Vezi Al. Graur, *Studii de lingvistică generală*, Bucureşti, Editura Academiei, 1955, p. 50. Vezi şi „listele" întocmite de acelaşi autor în *Încercare asupra fondului principal lexical al limbii române*, Bucureşti, Editura Academiei, 1954, p. 48—55.

aceasta alternează sinonime de origini diferite. Cel dintîi este împrumut vechi slav, al doilea, moştenit din latină. La distanţă infimă, perindarea sinonimelor, ambele din fondul latin, se impune : „Ne *spuneam* atît de multe / Făr-a *zice* un cuvînt". Verbul *Bate*, în aceeaşi poziţie — iniţială — a versurilor, înseamnă cînd „atinge cu razele" *(Bate luna în fereşti)*, cînd „străbat, parcurg" *(Bat mereu acelaşi drum)* ; iar substantivul *umbră* — laitmotiv eminescian [16] — îşi păstrează sensul propriu în versurile „Dulce îmi păşeai în *umbra* / Tăinuitului boschet", dar sugerează inconsistenţa, imaterialitatea, părelnicia în „Nu ştiam că-i tot aceea / De te razimi de o *umbră* / Sau de crezi ce-a zis femeia". Nu mi se pare exclusă, aici, ipoteza unei reminiscenţe din Catullus [17] ;

„Nulli se dicit mulier mea nubere malle,
Quam mihi, non si se Iupiter ipse petat.
Dicit, sed mulier cupido quod dicit amanti,
In vento et rapida scribere oportet aqua".

(Femeia mea spune că n-ar dori să se însoţească niciodată cu nimeni, decît cu mine, numai cu mine, chiar dacă ar ademeni-o Iupiter însuşi. Spune ea : dar ceea ce femeia îi spune iubitului împătimit poţi să scrii pe vînt sau pe iuţile valuri).

Cu grafia veche subliniindu-i conţinutul semantic, se repetă şi epitetul *vecinic*, care, la sfîrşitul primei strofe şi al întregii poezii, alcătuieşte un fel de chenar negativ : *Vecinic nu te mai iveşti*, *Vecinic nu te mai arăţi* ; *vecinic* ... este, aici, foarte aproape ca sens de „niciodată nu ...", dar negarea ivirii dilată enorm timpul subiectiv, dincolo de hotarele vieţii, acolo unde începe „vecinicia".

Cum este şi firesc, dată fiind „direcţia" poeziei, textul este învrîstat cu forme pronominale ale persoanei a 2-a : *tu* (v. 3), *te* (v. 5), *tău* (v. 9), *tăi* (v. 10), *Tu* (v. 14), *te* (v. 17), *tu* (v. 31), *te* (v. 32).

Fraza este simplă şi suplă, predominînd — ca de obicei, în lirica eminesciană — structurile paratactice [18]. Jumătate din strofele poeziei — 1, 3, 4, 8 — nu cuprind nici o propoziţie subordonată : conjuncţiile şi, mai ales, locuţiunile conjuncţionale subordonatoare fiind elemente strict logice, stabilirea riguroasă şi rigidă a raporturilor sintactice ar prejudicia spontaneitatea şi tălăzuirea confesiunii lirice.

Sînt, de asemenea, ale limbajului poetic formele pronominale conjuncte în dativ, cu valoare posesivă, străine comunicării obişnuite : *piept-tu-mi*, *farmecul vieţii-mi*. Eminescu le foloseşte cu precădere :

Cu degetele-*i* vîntul loveşte în fereşti,
Se toarce-n gîndu-*mi* firul duioaselor poveşti
(Departe sunt de tine...)

Aparţin, deopotrivă, expresiei artistice eminesciene, în sensul larg al cuvîntului, „pendulările" topicii; *Bate luna, Vîntul tremură; Vecinic nu te mai iveşti, Bat mereu acelaşi drum; al tău suflet, ochii tăi; rămas acelaşi,*

[16] De el s-a ocupat Grigore Scorpan, *Un leit-motiv al poeziei lui Eminescu : umbra*, în „Arhiva", Iaşi, anul XLIII (1936), nr. 1—2, p. 12—21. Cercetarea a fost retipărită în *M. Eminescu, Studii şi articole*, Iaşi, Editura Junimea, 1977, 131—142 (colecţia „Eminesciana", nr. 10).

[17] Poetul latin nu este amintit de G. Călinescu în paragraful *Limbi şi literaturi clasice. Orientale*, din capitolul *Cultura. Eminescu în timp şi spaţiu*. Vezi *Opera lui Mihai Eminescu*, I. Bucureşti, Editura Minerva, 1976, p. 381 şi urm.

[18] Vezi N. I. Barbu, *Juxtapunerea (parataxa) în greacă, latină, română*, în *Limbă şi literatură*, XI, 1962, nr. 6, p. 53—66.

Scanned with OKEN Scanner

același drum; păşeai încet, Dulce îmi veneai. Este, poate, nimerit să subliniez, şi de data aceasta, că orice „încălcare" expresivă a canoanelor topicii „normale" — de pildă, antepunerea determinantului sau a numelui predicativ — are consecinţe imediate asupra intonaţiei, denivelînd-o [19]. Spunem : „Sufletul tău este altul", dar „*Al*tul este al tău suflet". Silaba *Al-* din *Altul* este incomparabil mai puternic accentuată în al doilea caz. Tot aşa, desprins şi aşezat în fruntea unităţii sale sintactice şi metrice, epitetul *Dulce* răsare mult deasupra „orizontului" contextual : „*Dúlce* îmi veneai în umbra / Tăinuitului boschet".

Grupul sintactic circumstanţial cu care începe poezia — *Pe aceeaşi ulicioară* — este de o însemnătate capitală pentru desfăşurarea evocării lirice. *Ulicioară* derivă din *uliţă*, cuvînt recurent la poetul nostru, care nu este însă totuna cu *stradă*, aşa cum în mod cel puţin ciudat pretinde *Dicţionarul limbii poetice a lui Eminescu*. Într-adevăr, *uliţă* trimite, direct, către universul rustic (cf. Coşbuc, *Iarna pe uliţă*. Pentru poetul satului ardelean, *Iarna pe ... stradă* ar suna ridicol). Dacă e, totuşi, vorba de mediul citadin, *uliţă* cheamă în minte lumea „periferiei" din orăşelele Moldovei de odinioară cu căsuţe scunde şi vechi, potopite de verdeaţă şi de pomi, mărginite de „zaplazuri", cu o viaţă domoală şi monotonă. „Oraş patriarhal", „Tîrgurile unde se moare", „Locul unde nu s-a întîmplat nimic" ... „Şi acuma se mai găsesc încă asemenea ulicioare pe dealul Tătăraşilor, care păstrează şi astăzi, în toată structura lor, aspecte ale vieţii patriarhale", spunea, acum aproape 40 de ani, Grigore Scorpan [20]. *Uliţă* evocă, aşadar, spaţiul îngust şi ferit (chiar dacă armia lui Mircea, ostaşii săi „Printre cetele păgîne trec rupîndu-şi large uliţi" !), orizontul poveştilor şi al prunciei (titlul cărţii de debut a lui Ionel Teodoreanu, în 1923, este *Uliţa copilăriei*. Cum ar fi sunat, oare, *Strada ... copilăriei* ?). În schimb, *strada* aparţine, pe de-a-ntregul, civilizaţiei moderne, trepidante şi forfotitoare. Ea se dezvoltă în *arteră*, *magistrală*, *bulevard*, *autostradă* — tot atîtea panglici de asfalt cu „zebre" şi iz de benzină, pe cînd *uliţa* rămîne lîngă *hudiţă*, *fundac*, *fundătură*. Este semnificativ detaliul că, în prima sa variantă, poezia începe aşa : „Pe aceleaşi *strîmte uliţi* / Bate luna în ferești" *(Opere*, II, p. 50). Ulterior, sintagma *strîmte uliţi* a fost concentrată şi înlocuită cu diminutivul *ulicioară*, plăsmuind, acesta din urmă, imaginea delicată a unui „refugiu" intim, îmbietor iubirii.

Determinantul demonstrativ *acelaşi* revine stăruitor — de 4 ori în primele 3 strofe — cu puterea unei obsesii : *aceeaşi ulicioară* ; *aceiaşi pomi în floare* ; *eu, rămas acelaşi* ; *acelaşi drum*. El caută să exprime statornicia peisajului — care se reînfiripă ciclic : *aceiaşi pomi în foare* — şi a pasiunii, fără istov, a poetului. Peisaj şi pasiune sînt, aici, elemente „complice", a căror con-fuziune şi solidaritate în consecvenţă culminează cu versurile : „Numai eu, rămas acelaşi, / Bat mereu acelaşi drum". Prin contrast, femeia iubită nu se mai iveşte, zilele trecute nu se mai întruchipează. Direcţia antitezei — de la identitatea cu sine a cadrului şi a eului liric, la nonidentitatea iubitei, în primele două strofe — este alta, răsturnată, în cea de a treia. Punctul de plecare îl constituie, de data aceasta, nestatornicia („Altul este al tău suflet") şi frivolitatea („Alţii ochii tăi acum"), subliniate prin repetarea pronumelui nehotărît *altul*, a doua oară

[19] Am încercat să demonstrez pe larg acest lucru în *Dincolo de cuvînt...*, p. 152 şi urm.
[20] *Lucr. cit.*, p. 196—197.

Scanned with OKEN Scanner

la plural, în aceeași poziție inițială, puternic detașată prin accent, a versului. *Altul* devine astfel indice stilistic al labilității și al destrămării, cărora li se opun, tenace, un flux și o irosire afectivă continuă și inutilă, într-un decor imobil și nesimțitor. *Rămas* și *același* se completează reciproc și se susțin într-un timp deșert, redînd încremenirea în și întru iubire. Iar adverbul restrictiv *numai*, cu valoare apropiată de aceea a unei conjuncții adversative, repetat de 4 ori în aceeași poziție a versurilor și a strofelor, devine cheia de boltă a alcătuirii interioare antitetice a poeziei.

Antiteza *plenitudine a dragostei împărtășite — părăsire și însingurare* se realizează, la un nivel artistic superior, prin alternanța timpurilor gramaticale. Impresii și trăiri imediate, poetul le așază sub zodia unui soi de „prezent etern", însoțit, uneori, de compliniri intensificatoare : „*Bat mereu* același drum", „*Vecinic nu te* mai *vești*", „*Vecinic nu te* mai *arăți*". Mișcările și „gesturile" firii sînt descrise cu ajutorul aceluiași procedeu : *pomii* „Crengi *întind* peste zaplaz", „Vîntul *tremură*-n perdele". Cînd însă evocarea năzuiește spre „odinioară", atunci se deschide, sub semnul discreției, un plan „secund", vestit de o interjecție și anticipat de un cuplu de epitete coordonate, avînd, ambele, aceeași structură silabică și accentuală : *Ah, subțire și gingașă*. În această oază a sufletului, imaginile se derulează mai lent, mai tărăgănat, vocea coboară spre șoaptă, iar prezentul — lucrul mi se pare esențial — cedează acum locul imperfectului. Acesta — fiind, într-un anume sens, timpul împlinirii ... neîmplinite, al devenirii situate în trecut — creează, prin implicarea ideii de „durată", senzația că trecutul dăinuie încă, prelungindu-se către și atingînd zona, foarte îngustă și fragilă, a însuși momentului evocării : „Ah, subțire și gingașă, / Tu *pășeai* încet, încet, / Dulce îmi *veneai* în umbra/ Tăinuitului boschet". Iar apoi : *Nu știam, Ne spuneam*. „Sărutări *erau* răspunsul", „*N-aveai* vreme", *Nu știam*. Valoarea durativă se interferează, cel puțin uneori (Tu *pășeai*, „Dulce îmi *veneai*"), cu cea iterativă, ceea ce intensifică și amplifică regretul și nostalgia fericirii pierdute.

Revin, acum, la strofa a treia, care deschide planul secund al poeziei, determinat de substituirea prezentului prin imperfect : totul se petrece aici sub semnul gesturilor tandre. Indicii acestora, determinantele sînt reliefate prin repetiție („pășeai *încet, încet*"), prin antepunere și atragerea accentului frazei („*Dúlce* îmi veneai"), prin amploarea volumului fonetic („umbra / *Tăinuitului* boschet"). Pentru prima oară aici, în cursul poeziei, strofa nu se mai încheie cu un semn de punctuație „ferm", în speță, cu un „punct". Val-vîrtejul amintirilor, pe care o singură strofă nu le poate încăpea, reclamă, acum, spații sintactice mai vaste ! ... În planul pîlpîitor al aducerii-aminte, fuziunea afectivă este susținută de perechea pronumelor personale *tu* și *îmi*, care sporesc sugestia intimității, cel de al doilea, ca dativ „etic" (*îmi veneai*), angajînd strîns pe poet în receptarea acțiunii : venirea ta — pare a murmura el — se săvîrșește numai *către*, numai *pentru mine* ...

Curînd, iluzia se curmă. *Tu* și *îmi* sînt, în final, *tu* și *ele*. Eroul liric părăsește scena, persoana I dispare din ultima strofă, care face „chenar" cu prima. Revine, cu sunet scăzut și trist, prezentul etern. *Ferești* și *gratii*, *zaplaz* și, în final, *perdele* implică — fiecare în parte și, mai cu seamă, toate laolaltă — ideea despărțirii și a despicării. Amintirile înseși au ostenit, *astăzi* și *odinioară* se întretaie și se confundă într-o învîrtejire de

Scanned with OKEN Scanner

planuri slujită de aliteraţia vocalică („*Astăzi* ca şi *a*lte dăţi)"; clipele rechemate îşi tremură contururile şi se sting în timpul vid :

Vîntul tremură-n perdele
Astăzi ca şi alte dăţi,
Numai *tu* de după *ele*
Vecinic nu te mai arăţi.

Adverbul restrictiv *numai* — care-şi pierduse, pentru urechile şi sensibilitatea noastră, motivaţia structurii sale interne *(nu + mai)* — şi-o redescoperă, amar, în ultimele versuri :

Nu-mai tu de după ele
Vecinic *nu* te *mai* iveşti.

„*nu* te *mai*". *Nu-mai tu* . . .

G. I. TOHĂNEANU

(Limbă şi literatură, vol. IV, 1979, p. 379—390)

Scanned with OKEN Scanner

VARIAȚII EMINESCIENE PE TEMA STROFEI SAFICE

„Eminescu a fost cel mai cult dintre poeții noștri, cu cea mai ridicată putere de folosire a tuturor factorilor de cultură". Iată concluzia studiului călinescian *Cultura lui Eminescu* [1], care pune în lumină, pentru prima oară în mod sistematic și, se pare, exhaustiv, atît întinderea și varietatea cunoștințelor acumulate febril de poet, într-un răstimp uimitor de îngust, cît și — mai cu seamă — armonioasa lor articulare și închegare interioară. Printre domeniile, atît de felurite, de unde și-a recoltat cunoștințele, pe o treaptă superioară a interesului se situează culturile clasice ale antichității, în primul rînd, limba și literatura latină [2].

Este în afara oricărui dubiu că, dintre latini, Horatius a fost, pentru Eminescu, „poetul dilect", cum îi plăcea lui Călinescu să spună. Potrivit mărturiilor lui Ștefanelli, în epoca studiilor vieneze, Eminescu recita adesea din *Odele* horațiene [3], care lucrau asupra lui cu puterea unei obsesii, nu numai prin desăvîrșirea expresiei, ci, mai ales, prin neobișnuita diversitate a ritmurilor. Manuscrisele eminesciene dovedesc că, pe lîngă strofa safică [4], în tiparele căreia a dăltuit *Oda singurătății*, poetul a încercat să acomodeze, la specificul versificației românești, și alte alcătuiri metrice „fixe", familiare poeziei antice, de pildă strofele asclepiadă B și alcaică. Versurile care urmează — perfecte ca organizare prozodică, dar neșlefuite încă din punct de vedere sintactic și lipsite de semnele interpunctuației (cum se întîmplă adesea în ciornele eminesciene!) — ilustrează, succesiv, cele două strofe amintite. Ele figurează printre variantele *Odei*, mărtu-

---

[1] Apărut, sub acest titlu, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", V (1956), nr. 1—2, p. 243 și urm. Cf. id., *Opera lui Mihai Eminescu*, I, București, Editura Minerva, 1976, p. 533—554.

[2] Vezi id., *ib.*, p. 381—396. Bibliografia privind contactele lui Eminescu cu lumea greco-romană la Perpessicius, în M. Eminescu, *Opere*, III, București, Editura Fundațiilor, 1944, p. 113, subsol; cf. Maria Pîrlog, *Eminescu și antichitatea greco-romană*, în vol. *Eminescu — Creangă. Studii*, Universitatea din Timișoara, 1965, p. 163—185.

[3] La G. Călinescu, *lucr. cit.*, p. 381.

[4] După Eminescu, strofa safică îl ispitește pe Lucian Blaga, în *Zodia cumpenei* (*Poezii*, EPL, 1966, p. 383), și pe Ștefan Aug. Doinaș, în *Teiul* (*Versuri*, Editura Eminescu, 1972, p. 314). Este vrednic de toată atenția „amănuntul" că ambele poezii sînt alcătuite — aidoma *Odei* eminesciene I — din cîte 5 strofe. Discret și nobil omagiu, *Teiul* lui Doinaș se închină „Amintirii lui M. Eminescu", iar poezia imediat următoare, *Moartea lui Tao*, „Amintirii lui Lucian Blaga" (*Versuri*, p. 316).

Scanned with OKEN Scanner

risind, încă o dată, curiozitatea mereu trează a lui Eminescu faţă de „tehnica" impecabilă a lui Horatius [5] :

„Dulce marmură tu, ochii tăi blînzi cereşti
Cînd se lasă încet, creştetul meu arzînd
Ah, atuncea te cheamă
Pieptul inima dorul meu;"

„Şi fuge soare capu-ostenit plecînd
Pletosul tînăr ziua cu tine-acum
Pămîntul doarme — vezi-o faţa
Pleacă-se lin şi pe malul mării".

De altfel autorul *Odelor* şi *Epodelor* este amintit, *expressis verbis*, în *Scrisoarea IV* :

„Descifrînd a tale patimi şi amoru-i cu nesaţiu
El ar fringe-n vers adonic limba lui ca şi *Horaţiu*";

de asemenea, în variantele *Odei (în metru antic)* :

„Cum pe dulcea liră *Horaţ* cîntat-au
Astfel eu cercai să te cînt pe tine
Încordînd un vers tînguios în graiul
Traco-romanic".

Evocarea poetului latin în variantele *Odei* se înfiripă într-un „mediu" contextual care captează şi alte, mai discrete, ecouri din opera lui. Versurile imediat anterioare :

„Mă doream doar încununat de laurul
Pururea verde",

trimit insistent către finalul cunoscutului „Epilog" al cărţii a III-a din *Ode* : „mihi Delphica / Lauro cinge volens, Melpomene, comam".

Simpatia cu care poetul nostru îl întîmpină pe „fiul libertului"[6] se vădeşte şi prin cele cîteva încercări de traduceri, rămase — toate, fără excepţie — „în sertare". Printre altele, Eminescu a tradus în întregime odele I 38 („Persicos odi, puer, apparatus") şi III 11 *(Ad Mercurium)*, ambele „în metru original", adică în strofa safică [7]. Este neîndoielnic că ideea de a încadra în acest nobil „metru antic" una din cele mai frumoase poezii ale sale a prins contur în desele şi rodnicele „colocvii" cu textul poetului venusin.

În cele ce urmează încerc să arăt că, respectînd, în general, rigorile strofei safice, pe care Horatius o foloseşte într-un mare număr de ode, Eminescu îşi îngăduie, pe alocuri, unele „libertăţi" dictate de tălăzuirea „ritmului interior" al poeziei sale, de zvîcnetul, la răstimpuri, al intonaţiei, determinat, şi el, de mişcările sensibilităţii, care nu pot fi totdeauna zăgăzuite de dragul unor norme prozodice, considerate, teoretic, imuabile. De altfel, aceste abateri de la „canoane" sînt aproape inobservabile şi ele nu prejudiciază puritatea expresiei clasice.

[5] Toate citatele din variantele *Odei*, cuprinse în continuarea acestui articol, sînt extrase din ediţia Perpessicius, M. Eminescu, *Opere*, III, p. 113—135.

[6] *Horaţiu, fiul libertului* se intitulează primul studiu din volumul lui G. Călinescu, *Studii şi conferinţe*, Bucureşti, ESPLA, 1956, p. 7—109.

[7] Tălmăcirile celor două ode horaţiene sînt cuprinse în volumul al IV-lea din marea ediţie Perpessicius, Bucureşti, Editura Academiei, 1952, p. 400—401 *(Către Mercur)* şi 404 *(Către sclav)*.

Scanned with OKEN Scanner

Dar iată, mai întîi, primele două strofe ale poeziei, în care „metrul antic" este realizat magistral :

„Nu credeam să-nvăț a muri vreodată ;
Pururi tînăr, înfășurat în manta-mi,
Ochii mei nălțam visători la steaua
Singurătății.

Cînd deodată tu răsărișt în cale-mi,
Suferință tu, dureros de dulce...
Pîn-în fund băui voluptatea morții
Nendurătoare".

După cum se poate lesne observa, structura ideală a strofei safice este scrupulos respectată, dactilul median *(-văț a mu-, înfășu-, -țăm visă-; tú răsă-, tú, dure-, -úi volup-)* fiind încadrat, de o parte și de alta, de cîte doi trohei [8]. Ceea ce am spus privește, bineînțeles, primele trei versuri ale fiecărei strofe ; ultimul — adonicul, alcătuit dintr-un dactil și un troheu *(Singură-tății ; Né-ndurătóare)* — se realizează ușor în românește, cu ajutorul unor derivate lungi, de 5 silabe, cu penultima accentuată, dezvoltînd un accent secundar pe silaba inițială.

Atenția noastră se va concentra, în continuare, asupra strofei a treia, mai precis, asupra celui de al treilea vers al ei. Lectura acestei strofe — am avut repetate prilejuri de a asculta *Oda* în interpretarea unor actori profesioniști — se conformează întocmai — dar, cel puțin o dată, „mecanic" — rigorilor prozodice :

„Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,
Ori ca Hercul înveninat de haina-i ;
Focul meu a-l stinge nu pot cu toate
Apele mării".

Așadar, în toate cele trei versuri safice endecasilabe, este respectată cu strictețe poziția exact „mediană" a dactilului (– ∪ ∪), care, înconjurat de cîte doi trohei, „prinde", în alcătuirea sa, următoarele secvențe silabice : *víu chinu-, înveni-, stínge nu.*

Întemeindu-mă pe argumente, cred eu, convingătoare, sînt de părere că, în versul al treilea din strofa abia citată, dactilul median — care, într-o lectură foarte „ortodoxă", ar „prinde" grupul *stínge nu* — trebuie să fie deplasat spre dreapta, devenind, prin urmare, din al treilea, al patrulea „pes" din unitatea metrică respectivă. În aceste noi condiții, versul cu pricina va fi rostit astfel, încît adverbul negativ *nu* să fie „săltat", dintr-o poziție atonă, într-una „forte", atrăgînd asupră-i, așa cum este și firesc, și necesar, accentul întregii fraze poetice :

„Fócul | méu a-l | stínge nú *pot cu* | toáte |

Ápele mării.

Citit așa, versul nostru dobîndește următoarea înfățișare :

– ∪ | – ∪ | – ∪ | [– ∪ ∪] | – ∪ ...

[8] Aceasta este situația în versificația noastră. În latină, cel de al doilea troheu (– ∪) era înlocuit printr-un spondeu (– —). Fără consecințe, însă, pentru distribuția „accentelor" în vers.

Schema „ideală" a versului safic este, în chipul acesta, cu folos contrazisă şi contrariată, căci dactilul nu mai cuprinde, acum, secvenţa *stinge nu*, în cadrul căreia negaţia ar fi, dacă pot spune aşa, „umilită", ci grupul trisilabic *nú pot cu*, unde, potrivit unor altfel de ... „norme", adverbul negativ cade „sub ictu", redobîndindu-şi prestigiul stilistic şi actualizîndu-şi, în context, disponibilităţile expresive, pe care o lectură „mecanic-corectă" le-ar reprima şi le-ar anula ...

Îmi rămîne să înşir, acum, argumentele în favoarea lecturii propuse, care — cel puţin aceasta este impresia mea — mi se pare singura îndreptăţită, cu riscul — motivat şi lingvistic, şi estetic — al deplasării minime suferite de „pes"-ul dactilic.

1. Primul argument creşte din observaţia că fenomenul depistat anterior — adică migraţia dactilului din poziţia sa centrală către una periferică — nu constituie, cum se zice (destul de impropriu), o „excepţie", ci revine, aproape stăruitor, în strofele safice eminesciene. Chiar în primul strat redacţional al *Odei* — care fusese închinată, iniţial, lui Napoleon — versul trei este supus aceleiaşi mutaţii :

„Leágăn | tú a | vút-ai | *stîncile* | mării-n
| Córsica | grávă".

De data aceasta nu mai poate fi vorba de altă interpretare, căci lectura fidelă schemei ideale ar stîlci, pur şi simplu, rostirea românească : „Leágăn | tú a | [vút-ai stîn] | *cîle* | márii-n ...".

În strofa a doua din aceeaşi variantă, fenomenul se repetă aidoma în cîteşitrele versurile endecasilabice, dactilul retrăgîndu-se, de fiecare dată, în poziţia a patra, singura în stare să asigure o lectură firească :

„Şí în | júrul | vieţii | *tále-nce* | púte
Négru-oce | ánul | mişcă | *lúme de* | váluri
Ará | tînd du | iós pu | *térile*, | géniul |
Síngură | tăţii".

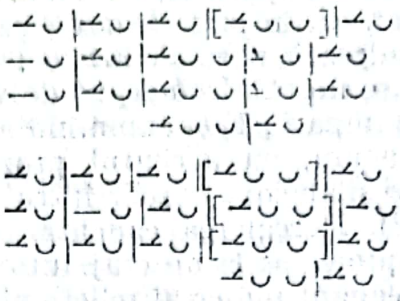
Nici în traduceri — unde „modelul" îi era „sub ochi" — Eminescu nu pregetă să disloce dactilul, de cîte ori poziţia lui centrală se dovedeşte incomodă. Rocada aceasta cu troheul imediat următor revine în patru din cele şase versuri endecasilabice, cîte cuprinde, şi în versiune românească, scurta odă I 38 („Persicos odi, puer, apparatus"), alcătuită din numai două strofe :

„Lux persan urîi, băiete, şi nu voi
Cu făşii de tei ca să legi cununa-mi,
Nu căta-n zădar să descoperi unde-i
Ultima rază!

Simplul mirt cu flori să nu-l mai adaogi...
Nu te-ar prinde rău pe tine, paharnic,
Şi nici mie rău nu-mi şade cînd beau la
Umbra de viţă".

Scanned with OKEN Scanner

Iată, acum, realizarea schematică a acestor două strofe :



Aşa cum se vede din schema de mai sus, nu mai puţin de patru, din cele şase versuri endecasilabice, prezintă mutaţia în discuţie. Mă refer la versurile 1 din prima strofă şi 1—3 din strofa a doua. Nu mă voi opri decît la unul singur din ele, şi anume la următorul :

Símplul | mírt cu | flóri să | [nú-l mai a] | dáogi",

adică : ⏑ | ⏑ | ⏑ | [⏑ ⏑] | ⏑

Nu va fi greu de observat motivul care mă determină să stărui tocmai asupra acestui vers. Într-adevăr, în structura lui, negaţia *nu* ocupă exact acelaşi loc ca în versul de la care a pornit toată discuţia, constituind silaba întîi, accentuată, a dactilului deplasat în poziţia a patra. Juxtapun, aşadar, cele două versuri, pentru ca identitatea situaţiilor să devină şi mai pregnantă :

Fócul | méu a-l | stínge | [nú *pot cu*] | toáte...
Símplul | mírt cu | flóri să | [nú-*l mai a*] | *dáogi*...

Paralelismul este izbitor şi pledează, direct, pentru „analiza" şi lectura identică, din punct de vedere prozodic, a celor două versuri.

2. Al doilea argument, oarecum indirect, îl extrag din statutul prozodic „privilegiat" al negaţiilor şi particulelor negative în versificaţia românească [9], în general, şi în poezia lui Eminescu, în special. Ca să rezum o situaţie destul de complicată, mă voi mărgini la faptul că, şi atunci cînd „cade" în poziţii teoretic atone, negaţia — care, de obicei, exprimă „atitudini" ferme, însoţite de mişcări puternice, violente chiar, ale sensibilităţii — ademeneşte asupră-i accentul sintagmatic, dereglînd, pentru moment, „linearitatea" ritmului „dominant", curgerea armonioasă a versului. Asemenea „accidente" — care, paradoxal, au consecinţe expresive remarcabile, devenind tot atîtia indici ai reliefului stilistic — se petrec, în majoritatea cazurilor, la început de vers sau de emistih, aşa încît, ulterior, ritmul dominant are răgazul necesar reorganizării şi reidentificării lui.

Propun, ca reper, schema teoretică, „ideală", a iambilor din marile elegii eminesciene : ⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ | ⏑ || ⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ | ⏑ ⏓. Cum realizează, practic, această schemă primele versuri din elegia *Despărţire* ? Iată, mai întîi, textul :

„Să-ţi cer un semn, iubito, spre-a nu te mai uita?
Te-aş cere doar pe tine, dar nu mai eşti a ta;
Nu floarea veştejită din părul tău bălai,
Căci singura mea rugă-i uitării să mă dai".

Acum, iată cum se înfăţişează, practic, „schema" :

⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ | ⏑ || ⏑ [⏓] || ⏑ ⏑ | ⏑ ⏓
⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ | ⏑ || ⏑ [⏓] || ⏑ ⏑ | ⏑ ⏓
[x]— | ⏑ ⏑ | ⏑ ⏓ | ⏑ || ⏑ ⏓ | ⏑ ⏓ | ⏑ ⏓
⏑ ⏓ | ⏑ ⏑ | ⏑ ⏓ | ⏑ || ⏑ ⏓ | ⏑ ⏑ | ⏑ ⏓

[9] Vezi G. I. Tohăneanu, *Statutul prozodic al negaţiilor*, în LR XXXI, 1982, 2, p. 143—154.

Silabele accentuate — sau, mai bine-zis, accentuabile — sînt, în aceşti iambi cu cezură puternică după a şaptea „moră", 2, 4, 6, în ambele emistihuri. Observăm, deci, că, în primele două versuri, adică în emistihurile 2 şi 4, negaţia se încadrează normal, într-o poziţie pară, a 2-a. Ulterior însă, aceeaşi negaţie „se mută" la început de vers, deţinînd acum „locul vedetă", într-o poziţie impară, 1, şi cumulînd accentul frazei poetice, care nu mai corespunde, acum, cu accentul prozodic *(ictus)*, convenabil, acesta din urmă, numai silabelor „pare", întrucît ritmul iambic este ascendent („iambii *suitori*"). Dereglarea cadenţei iambice — în urma căreia adverbul negativ este proiectat la un etaj intonaţional superior întregului enunţ — devine un pregnant indice al reliefului, mai ales că reorganizarea ritmului dominant se realizează şi se desăvîrşeşte în al doilea emistih, alcătuit din trei iambi puri: *din pă | rul tău | bălái* (∪–|∪–|∪–). Spaţiul nu este „clement", dar numeroase exemple mi-ar sta la îndemînă, unul mai interesant şi mai instructiv decît celelalte.

Oricum, materialul prezentat pledează, fie şi numai indirect, pentru lectura propusă iniţial a versului: *Focul meu a-l stinge | nŭ pot cu | toate | Apele mării* ... Din moment ce, printr-o nouă distribuire a silabelor metrice, există posibilitatea de a obţine coincidenţa dintre accent şi „ictus" ea — această posibilitate — trebuie valorificată.

3. Al treilea — şi ultimul — argument derivă din forţa accentuală deosebită pe care o degajă negaţia ori de cîte ori ea precedă în mod nemijlocit o formă verbală monosilabică, situată în ultima „moră", atonă, a versului. În astfel de cazuri, verbul, cît o fi el de „plin" în ceea ce priveşte conţinutul semantic, este total „văduvit" de accent, care se mută decis pe negaţie, ca şi cum aceasta ar face parte integrantă din însăşi forma verbală devenită atonă. Amploarea, plenitudinea rimei de tip feminin agravează atonia verbului *plec*, pe de o parte, iar, pe de alta, vigoarea accentului care izbeşte negaţia, în următorul distih semnificativ din *Strigoii* lui Eminescu:

„Să cer a tale daruri, / / genunchi şi frunte / **nŭ** *plec* /,
Spre ură şi blestemuri / / aş vrea să te în / **dŭ***plec*"/.

Adică:

∪–| ∪–| ∪–| ∪‖ ∪–| ∪–|∪[–|∪]
∪–|∪ ∪ |∪–| ∪‖∪–|∪ ∪| ∪ –| ∪

Vin în sprijinul aceleiaşi ipoteze de lectură versuri din *Miron şi frumoasa fără corp*:

„Ei cinară-n mîndre *múzici* — –∪–∪–∪–∪
Cu de aur vase, linguri, — ∪ ∪–∪–∪–∪
Beat de-amor el spune: **Nŭ** *zici*, — –∪–∪–∪[–∪]
Scumpo, să ne lase singuri?" — –∪ ∪ ∪–∪–∪

Rima, atît de ingenioasă, *nú zici / múzici* este reluată fără ... prejudecăţi de Tudor Arghezi, în poezia *Greierele*, din ciclul *Stihuri pestriţe*:

„Şi cîtu-i de mititel,
Numai gura e de el,
Ca o trîmbiţă — şi **nŭ** zici
C-are-n guşe zece *múzici*?"

Scanned with OKEN Scanner

Citatul arghezian vădeşte nu numai aceeaşi rimă *(nú zici / múzici)*, ci şi acelaşi ritm şi măsură (trohei de opt silabe) cu poemul eminescian ! ...

O situaţie oarecum specială întîlnim în cîteva versuri din postuma *Fata-n grădina de aur*, pe care am să le citez fără a le mai însoţi de vreun comentariu, întrucît ele vorbesc de la sine. Oricum, sistemul rimelor demonstrează atonia formei verbale *pot*, aidoma ca în amintitul vers din *Odă* :

„Trecînd prin valea desperării-astupă
A lui urechi, să n-o audă-n *şópot;*
În van se-ncearcă calea-i s-o-ntrerupă
Vuiri, murmure, s-o oprească **n-ó** pot
O umbră zboară, pîn-se vede după
Atîta mers, c-aude glas de *clópot*".

Eventuala obiecţie că, în cazul de mai sus, accentul loveşte nu negaţia, ci obiectul direct pronominal (*o*), ar fi pur formală, întrucît, ca urmare a „eliziunii" *(n-o pot* < nu *o pot) o* ajunge, într-un anumit sens, să facă parte integrantă din negaţia însăşi (mai ales că, aşa cum se vede din lectura întregului vers, întrebuinţarea lui este pleonastică).

Aceeaşi „atonie" caracterizează forma flexionară *pot* nu numai cînd este precedată de negaţie, ci şi în alte combinaţii sintactice, cum este, de pildă, următoarea, tot din poemul *Fata-n grădina de aur* :

„El se mira cum toate-astfel a fi pot :
Grădine, rediuri, lacuri, ziduri, *şipot*".

★

În lumina acestor argumente — care ar putea fi sprijinite pe un număr mult mai mare de fapte — noua lectură propusă pentru versurile : „Focul meu a-l stinge **nú** *pot cu* toate / Apele mării" mi se pare singura rezonabilă, din punct de vedere şi logic, şi afectiv, mai ales că „perturbarea", de altfel minimă, iscată la nivelul ritmului, este din plin compensată prin descătuşarea, actualizarea şi valorificarea disponibilităţilor energiei expresive a negaţiei.

G. I. TOHĂNEANU

SCL, XXXIII, 1982, nr. 5, p. 407—412

Scanned with OKEN Scanner

ODĂ (ÎN METRU ANTIC) DE MIHAI EMINESCU „ALCHIMIE A VERBULUI"

Nu credeam să-nvăţ a muri vreodată ;
Pururi tînăr, înfăşurat în manta-mi,
Ochii mei nălţam visători la steaua
Singurătăţii.

Cînd deodată tu răsărişi în cale-mi,
Suferinţă tu, dureros de dulce...
Pîn'în fund băui voluptatea morţii
Nendurătoare.

Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,
Ori ca Hercul înveninat de haina-i :
Focul meu a-l stinge nu pot cu toate
Apele mării.

De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,
Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flacări...
Pot să mai renviu luminos din el ca
Pasărea Phoenix?

Piară-mi ochii turburători din cale,
Vino iar la sîn, nepăsare tristă :
Ca să pot muri liniştit, pe mine
Mie redă-mă !

În paginile care urmează vom încerca să ajungem, prin intermediul analizei, la o interpretare inedită a poemului eminescian *Odă (în metru antic)*.

Poemul constă din cinci strofe safice tradiţionale — compuse adică fiecare din cîte trei versuri a căror unitate metrică de măsură este pentapodia logaedică şi încheiate prin cîte un vers scurt structurat de o dipodie. Amintim, înainte de a începe analiza, că versul logaedic este compus din dactili (adecvaţi cîntecului) şi din trohei (recomandaţi în poezia epică). Modalitatea prozodică de structurare reliefează deci, aşa cum vom vedea că fac toţi ceilalţi constituenţi ai textului, caracterul dual al „temei" pe care îşi propune să o ilustreze textul. Fiecare strofă reprezintă o unitate de sine stătătoare ; un statut similar au, din acest punct de vedere, versurile care le compun. Excepţie face versul scurt, care depinde, atît morfosintactic, cît şi semantic-referenţial, de cel care îl precedă ; dependenţa este, în fiecare caz în parte, suplimentar marcată prin ingambament.

Singura cu referent constant în text, persoana întîi nu are nici o marcă nominală sau nominalizabilă, deci nu este marcată niciodată, pe tot parcursul linear al poeziei, funcţia sa de subiect gramatical : în cele ce urmează ea va fi totuşi — impropriu — denumită *subiect (eu) liric* sau, pe scurt, *subiect*.

Scanned with OKEN Scanner

Poemul debutează printr-un predicat complex, asupra căruia nu ne oprim deocamdată, pentru că semnificaţia sa va putea fi clarificată numai în urma unei examinări atente a textului întreg. Menţionăm doar că versul întîi se termină prin punct şi virgulă, semn ce marchează încheierea unui segment de text creator de semnificaţie ; receptorul va opera un decupaj de acelaşi tip după versul secund din strofa a treia — vers de asemenea încheiat prin punct şi virgulă.

Privită din punctul de vedere al prezentului scriiturii, strofa întîi reprezintă o proiectare a subiectului într-un timp ce mimează timpul mitic. Contribuie la aceasta marca de imperfect al indicativului — timp la care sînt conjugate ambele predicate *(nu credeam* şi *năltam*, plasate simetric în versul de început şi în cel de sfîrşit) ; echivalarea — ca urmare a folosirii acestui procedeu — a afirmativului cu negativul, precum şi conţinutul semantic al sintagmei *Pururi tînăr*. Adăugăm că subiectul liric este desemnat metonimic prin substantivul obiect direct *Ochii* ; detaliul acesta îşi va dovedi însemnătatea abia o dată cu decodarea ultimei strofe, în care lexemul reapare cu referent diferit.

Contotaţia construită de versurile 2—4 :

[...] *înfăşurat în manta-mi*
Ochii mei *năltam* visători *la steaua*
Singurătăţii

şi de primul vers din cea de a doua :

Cînd deodată tu *răsărişi în cale-mi*,

determină receptorul să asocieze subiectul liric unei planete care gravitează pe orbită. Intercalarea verbului între constituenţii grupului nominal *Ochii mei* [...] *visători* nuanţează analogia, indicînd faptul că *Ochii*, un atribut al eului, devin *visători*, ca urmare a acţiunii repetate de a-i *nălţa* (marca repetiţiei este conţinută de imperfect) spre „astrul" de care sînt atraşi. O astfel de interpretare „laterală" ne pare îndreptăţită şi de modificarea pe care o suferă subiectul liric în strofele III—IV şi de tendinţa ulterioară a acestuia spre apocatastază.

Conchidem că strofa întîi prezintă o stare contemplativă, de autosuficienţă şi de tinereţe veşnică.

Strofa a doua prezintă contactul dintre această „lume" iniţială şi cea pe care o vor introduce versurile următoare. Vom numi de acum încolo pe parcursul analizei această lume secundă „lume a suferinţei".

Caracterul instantaneu al contactului, dedus din conţinutul semantic al celor două adverbe temporale cu care debutează strofa, motivează conotaţia [+exces], pe care versurile 2—3 ale strofei a doua o vor construi la mai multe nivele.

Recursivitatea grupului de sunete *da / tă / tu* şi respectiv *dur / dul* şi statutul de oximoron al determinantului adjectival *dureros de dulce* contribuie la construirea conotaţiei [+ magic] iar, împreună cu reiterarea pronumelui personal în nominativ, şi după ce lumea secundă a fost desemnată printr-un substantiv *(suferinţă)* în acelaşi caz gramatical — prin folosirea acestui din urmă procedeu fiind indicată totodată puterea de şoc pe care o exercită „lumea suferinţei" asupra persoanei I — indică receptorului faptul că evocarea de către subiectul liric a acestei etape anterioare enunţării (predicatele sînt la perfectul simplu) este convertită într-o invocaţie. Astfel, acest moment al „începutului", al intrării într-o altă lume (pe care îl marchează şi conţinutul semantic al verbului *răsărişi)*

Scanned with OKEN Scanner

păstrează asupra subiectului „puterea sa de vrajă" chiar şi după ce întregul traseu a fost parcurs; este indicată astfel posibilitatea acestuia de a fi reluat la infinit, într-o manieră asemănătoare celei în care am văzut că textul poetic reiterează mărcile nominale şi pronominale ale lumii secunde. Varietatea elementelor sale (grup nominal cu hiperbat plus două pronume personale cu referent unic), aglomerate în versurile 1—2, precum şi înlocuirea imperfectului din strofa precedentă cu perfectul simplu şi absenţa oricărui substantiv la plural individualizează această strofă — şi, în consecinţă, lumea pe care o introduce — în raport cu cea care a precedat-o. Prezenţa grupului nominal cu hiperbat *(suferinţă / . . . / dureros de dulce)* — grup analog, din acest punct de vedere, celui din cel de-al treilea vers al poeziei *(Ochii mei / . . . / visători)* — indică posibilitatea subiectului de a se integra în „lumea suferinţei", pentru că aceasta are mărci structurale similare lumii căreia îi aparţinuse înainte eul liric. Analogia celor două lumi se manifestă de asemenea la nivelul grupurilor nominale *steaua / / Singurătăţii* şi *voluptatea morţii / Nendurătoare*, ce au comune marca genitivului, ingambamentul şi poziţia pe care o ocupă în cadrul strofei. Interferenţa dintre lumi este, în acest moment, totală : ambele verbe din strofă sînt la perfectul simplu al indicativului *(răsărişi, băui)* : persoana întîi devine deci omoloagă persoanei a doua.

Lumea secundă este însă mai complexă decît cea prezentată în strofa întîi — grupul nominal din finalul celei de a doua strofe este determinat suplimentar de un adjectiv — şi are un statut ambiguu : contextul nu îi permite receptorului să stabilească cu precizie dacă termenul *Nendurătoare* determină substantivul-centru *voluptatea*, deci întreg grupul, sau numai genitivul *morţii*. Prezenţa adjectivului în versul scurt care încheie strofa — fapt care permite individualizarea sa prin ortografiere cu majusculă iniţială — ne pare simptomatică în această privinţă. Mai semnalăm că adjectivul *Nendurătoare* conţine semul [+ implacabil], sem de natură să indice, ca şi semele [+excesiv] şi [+instantaneu] semnalate anterior, caracterul inevitabil al contactului care tocmai s-a produs, precum şi al parcurgerii etapelor care urmează a fi descrise.

Completăm observaţiile de mai sus cu o remarcă de ordin teoretic : considerăm a fi manifestarea unei caracteristici mai generale a textelor poetice faptul că acea conotaţie a „excesului" pe care o construieşte multitudinea mărcilor persoanei a doua este urmată imediat de materializarea aceleiaşi trăsături semantice la nivel lexical — prin locuţiunea adverbială *Pîn' în fund*.

O analiză a versurilor 1—2 din strofa a treia :

Jalnic ard de viu *chinuit* ca Nessus,
Ori ca Hercul *înveninat de haina-i*,

trebuie să înceapă prin a semnala chiasmul morfosintactic (/ . . . / *chinuit* (1) *ca Nessus* (2) *Ori ca Hercul* (2) *înveninat de haina-i* (1)) — la care vom avea ocazia să revenim — şi modul în care este tratat antagonismul referenţial *Nessus — Hercul* (Hercul îmbracă haina îmbibată de veninul oponentului, pe care îl omorîse şi care îi va provoca, în acest fel, propria moarte). Perechea de agenţi devine reversibilă în poezie; anularea antagonismului este întărită de prezenţa conjuncţiei disjunctive *ori*, care indică în acest context caracterul aleatoriu pe care l-a dobîndit selecţia termenilor.

În planul construirii macrosemnificaţiei poetice la care contribuie aceste două versuri, evocarea mitului (folosim termenul în sens generic)

Scanned with OKEN Scanner

marchează totodată apropierea, interiorizarea de către subiect a modalităţii de expresie specifice limbajului poetic, modalitate care este ambiguitatea. Trecerea spre „sfera limbajului poetic" este mediată de recursul la mit, care reprezintă obiectivarea unei exprienţe individuale prin traducerea ei în imagini convenţionale. Efigii mitice, *alter-ego*-uri ale subiectului liric niciodată numit — cu care *Hercul*, *Nessus* şi *Pasărea Phoenix* sînt comparate explicit — , străjuiesc intrarea şi ieşirea din „sfera limbajului poetic" (sublume a „lumii suferinţei" pe care o vor introduce versul 3 al strofei a treia şi versurile 1—2 din strofa penultimă). Adăugăm că din versurile care dau expresie lineară acestor comparaţii lipseşte orice marcă lexicală a eului liric.

Ambiguitatea ca modalitate de expresie se materializase în strofele anterioare în oximoroanele *dureros de dulce* şi *voluptatea morţii / Nendurătoare*, pentru ca, în momentul deplinei integrări (obţinută, cu preţul suferinţei conştiente : *Jalnic ard de viu*) a subiectului în această lume, moment reprezentat de versurile de care ne ocupăm acum, să reuşească să transforme mitul. O atare interpretare are la bază dificultatea receptorului de a stabili referentul intratextual *(Hercul* sau *Nessus)* al determinativului posesiv *-i*. *Haina* păstrează caracteristicile antagonistului, pe care le transferă eroului provocîndu-i suferinţă, deci modificîndu-i statutul. Strofa actualizează în acelaşi mod ambii termeni (erou—antierou) care aparţin acestei paradigme, termeni a căror opoziţie este în consecinţă neutralizată. Prin punerea în relaţie a celor două nume proprii, trăsăturile lor distinctive se estompează, *Hercul* şi *Nessus* devenind arhisememe echivalente, al căror sem dominant este „suferinţa".

Congruenţa forţată a mulţimilor (forţată pentru că provoacă suferinţă !) se dovedeşte efemeră. Etapa imediat următoare a scenariului pe care se bazează textul este distrugerea modalităţii de expresie pe care versurile precedente arătau că subiectul (ce transformase mitul anulîndu-i relaţia de opoziţie şi ambiguizîndu-i elementele) şi-o interiorizase. Dezintegrarea este marcată la nivel prozodic. După cum a demonstrat G. I. Tohăneanu [1], schema metrică a versului final este :

–́ ⏑ |–́ ⏑ |–́ ⏑|–́ ⏑ ⏑ |–́ ⏑...

diferenţiindu-se net de schema „ideală" a versului safic :

–́ ⏑ |–́ ⏑ |–́ ⏑ ⏑ |–́ ⏑ |–́ ⏑

pe care o actualizează tot restul poeziei, dar care este, în acest caz particular, „cu folos contrazisă şi contrariată, căci dactilul [. . .] cuprinde acum [. . .] grupul trisilabic *nu pot cu*, unde, potrivit unei astfel de . . . « norme » [*sic* !], adverbul negativ cade « sub ictu », redobîndindu-şi prestigiul stilistic şi actualizîndu-şi în context, disponibilităţile expresive pe care o lectură « mecanic-corectă » le-ar reprima şi le-ar anula"[2].

Specificarea *(în metru antic)* cuprinsă în titlul poemului atrage de altfel atenţia receptorului asupra nonizomorfismului dintre tiparul intonaţional „normal" şi cel preconizat de scandare ; gradul maxim de incompatibilitate al acestor două tipare (şi gradul maxim de tensiune între referenţialitatea textului şi semnificaţia poetică pe care o construieşte acesta) este atins în acest vers.

---

[1] G. I. Tohăneanu, *Variaţii eminesciene pe tema strofei safice*, în SCL, XXXIII, 1982, nr. 5, 402—412 ; în prezentul volum la p. 189—195.

[2] *Art. cit.*, p. 409.

Scanned with OKEN Scanner

Distorsionarea modalității de expresie (III, 3) este indicată și lexical prin introducerea unei sintagme aflate în afara universului semantic al acestui text poetic — *Apele mării*. Sensul contextual al acestui grup nominal, aflat în finalul unui vers pe care îl începe lexemul *Focul* — alt element primordial — este acela al imposibilității oricărei „deschideri".

Modificarea matricei ritmice în al treilea vers și ambiguitatea semantic-referențială pe care o introduce grupul nominal *haina-i* sînt două dintre cauzele care conduc la distorsiune și care detașează net strofa centrală în contextul poeziei. Cea de a treia cauză este marcată — în același vers — la nivelul topicii conform căreia se înlănțuie constituenții grupului verbal *a-l stinge nu pot*. Verbul la mod nepersonal apare, pentru singura dată la nivelul de suprafață al poemului, înaintea celui la mod personal. Acesta din urmă este la forma negativă, indicînd astfel (cu atît mai mult cu cît accentul cade pe negație) anularea singurei contra-acțiuni „dorite" de subiect, acțiune pe care o exprimă verbul la infinitiv.

Primul efect al „distorsionării limbajului" asupra conținutului semantic al textului este „proiectarea" subiectului liric într-o „stare de confuzie" — pe care acesta va încerca să o depășească în cea de a patra strofă „inventînd" o modalitate nouă în expresie care să structureze constituentul semantic, deci constituindu-și un limbaj propriu.

O trecere succintă în revistă a formelor verbale atribuite pînă acum eului liric — predicatele al căror subiect sau obiect direct este, în structura de adîncime, persoana întîi — scoate în evidență trecerea gradată a acestuia de la totala pasivitate inițială („*înfășurat* în manta-mi"; „Ochii mei *năltam* visători"), la îndeplinirea în exces a unei acțiuni ce va duce la cunoașterea esenței ambigue a „alterității" („Pîn'în fund *băui* voluptatea morții/ Nendurătoare") — pe care o marchează cea de a doua strofă — și apoi la pseudoacțiunile de autoconsumare conotate de verbele din strofele III—IV (*ard de viu*, „*înveninat* de haina-i", *mă vaiet*, *mă topesc*).

Versul întîi al celei de a patra strofe:

De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,

este primul din întreaga poezie în care i se conferă expresie de suprafață temei „referire la un limbaj poetic". Scenariul textului indică faptul că ceea ce vom numi de acum încolo „recursul la limbaj" a fost determinat de imposibilitatea acțiunii, pe care a lexicalizat-o, cum am arătat, versul ultim din strofa precedentă.

Lăsînd însă, pentru moment, deoparte nivelul lexico-semantic, ce va constitui obiectul paragrafelor care urmează, începem prin a semnala similitudinile fonetice *vis/vaiet*; *vis/mistuit*; și *mistuit/vaiet*. Textul recurge astfel la unul dintre mijloacele esențiale de care dispune limbajul poetic pentru a se autodesemna. În plus, termenii *vis*, *mistuit* și *vaiet* au apărut prin lexicalizarea conotațiilor principale construite în poem.

Remarcăm totodată echivalența pe care o construiesc primele două versuri ale penultimei strofe între lexemele *vis* și *rug*, echivalență datorată atît similitudinii predeterminanților la toate nivelele (*al meu propriu... .../ al meu propriu...*), cît și faptului că ambele sînt substantive neutre, monosilabice, formate din trei sunete. Relația este întărită și de prezența anaforicului *el* din cel de al treilea vers, pronume care are drept referent un semem comun lui *vis* și *rug*.

Scanned with OKEN Scanner

Considerarea globală a versurilor 1—2 din strofa a patra :

De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,
Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări...,

conduce la concluzia că, în acest moment al desfăşurării lineare a poemului, direcţia lecturii se modifică.

O astfel de concluzie este determinată nu numai de echivalenţele morfosintactice şi semantic-referenţiale multiple dintre primele jumătăţi ale celor două versuri, ci mai ales de marcarea cezurii prin virgulă, a cărei inserţie — şi în primul, şi în al doilea vers — se dovedeşte redundantă şi nejustificată din perspectiva regulilor ce guvernează construirea de enunţuri în limba română. Tot modificarea direcţiei de lectură o indică şi faptul că elementele care constituie cea de a doua jumătate a aceloraşi versuri (*mistuit* (1), *mă vaiet* (2), *mă topesc* (2), *în flăcări* (1)) construiesc un chiasm sintactic.

Lectura devine astfel verticală : după prima jumătate a versului întîi receptorul va decoda prima jumătate a versului al doilea, urmînd ca abia după aceea să parcurgă jumătatea secundă a primului vers şi apoi pe a celui de al doilea.

Aceste versuri, în care direcţia lecturii se modifică, sînt şi cele care indică gradul maxim al cunoaşterii de sine a subiectului : grupurile nominale *al meu propriu vis* şi *al meu propriu rug* sînt singurele din tot textul care au determinativul antepus şi relaţia de apartenenţă exprimată printr-un pronume posesiv întărit de un adjectiv. Subiectul îşi construieşte un limbaj — poetic — propriu, ceea ce are drept urmare imediată exacerbarea sinelui. Cu atît mai motivată va apărea după aceea, în scenariul textului, noua disimulare a eului prin introducerea efigiei mitice *Pasărea Phoenix*, cu atît mai motivată necesitatea de a găsi un echilibru, căruia îi dau expresie lineară versurile următoare.

Recategorizarea participiului *mistuit* într-un adverbial de mod, ca şi faptul că strofa a patra este unica din întreg poemul de la nivelul de suprafaţă al căreia lipseşte orice marcă a negaţiei sînt argumente suplimentare în favoarea ipotezei că subiectul a reuşit să construiască o modalitate nouă de expresie.

Cunoaşterea de s ne conduce deci la autoexprimare, iar acest proces din urmă antrenează autodistrugerea. Interpretarea ne pare susţinută de echivalenţa dintre *vis* [+ imaginaţie, poezie] şi *rug* [+ distrugere, (auto)consumare], de conţinutul semantic al predicatului *mă vaiet* (exprimare pregnantă, repetată, a unei dureri violente) şi mai ales de faptul că, verbele *mă vaiet* şi *mă topesc*, singurele din text la diateza reflexivă, participă la construirea unui chiasm. Ca şi în cazul manifestării sale precedente (III, 1—2) această figură determină „anularea" reciprocă a termenilor pe care îi pune în relaţie. Privirea „în oglindă" pe care şi-o îndreaptă asupra sa subiectul conduce deci, aşa cum am menţionat, la autocunoaştere şi la distrugerea eului. Credem că putem afirma în concluzia acestor observaţii că arhisememul termenilor *vis* şi *rug* pe care îl construieşte acest text este „limbajul".

Modificarea sensului lecturii, marcată la nivel de suprafaţă, este o „mutaţie calitativă" care a rezultat din acumularea elementelor ce conotau, în strofa a treia, o stare de „paroxism al suferinţei" la care a ajuns subiectul liric ; alterarea matricei prozodice în versul ultim al strofei precedente fusese o etapă necesară, premergătoare unui astfel de

Scanned with OKEN Scanner

efect. Adoptarea unei modalităţi noi de expresie este totodată o consecinţă a „şocurilor" succesive cărora le este supus subiectul liric încă de la pătrunderea sa în „lumea suferinţei".

Ca urmare a faptului că a recurs — pe o durată fie cît de scurtă — la o modalitate nouă de expresie şi că a atins punctul culminant al autocunoaşterii, subiectul liric se raportează, cu necesitate, în mod diferit la sine : referentul sintagmelor *al meu propriu vis* şi *al meu propriu rug* — atribute ale sinelui — devine marcat, în versul din finalul strofei, printr-un pronume de persoana a treia singular, unic în text.

Presupoziţia pe care o introduc în versul ultim al celei de a patra strofe adverbul *mai* şi conturul interogativ al frazei este aceea că subiectul îşi conştientizează etapele parcurse şi statutul său precar din acel moment. „Redus la nefiinţă" *(mă topesc în flăcări)* prin recursul la limbaj, subiectul liric, nu întîmplător absent de la nivelul superficial al textului (după cum absentă este şi orice marcă a verbului *a fi)*, ajunge să-şi pună problema statutului său ontologic şi să se întrebe, implicit, cu privire la rolul limbajului poetic în procesul determinării acestuia. În scenariul pe baza căruia a fost construit poemul, interogaţia *Pot să mai renviu luminos din el?* marchează de asemenea (prin prezenţa pronumelui la persoana a treia) încercarea subiectului liric de a regăsi, o dată cu echilibrul caracteristic stării iniţiale, şi modalitatea de expresie proprie acesteia. Se justifică astfel faptul că, în strofa a cincea, textul devine un caleidoscop de moduri şi timpuri verbale — unele mascate (de reţinut că totuşi nici un predicat nu este la indicativ) — , caleidoscop ce va fi sintetizat (acesta este ultimul punct pe care îşi propune să îl reliefeze analiza noastră) în versul iniţial al poemului. În acelaşi vers 3 al penultimei strofe, eul liric îşi conştientizează de asemenea natura duală a „arderii", care — din instrument de distrugere, cum fusese pînă acum — devine mijloc de purificare, de reînviere. Evocarea *Păsării Phoenix* în finalul strofei şi prezenţa în structura de suprafaţă a predicatului *să* [...] *renviu* sînt simptomatice în acest sens. Cunoaşterea de sine este astfel dublată de cunoaşterea naturii elementelor primordiale, deci a macrocosmosului.

Abia după ce a parcurs această etapă, subiectul va putea, în strofa ultimă, să apeleze la „alteritate" (o „alteritate" distinctă de cea din strofa secundă — persoana a doua singular are acum un referent diferit) şi totodată să-şi evoce obsesiv sinele.

După o pauză care se manifestă la nivelul penultimei strofe (diferenţiind-o, şi în acest fel, de restul textului), strofa a cincea înregistrează noi ocurenţe ale pronumelor neaccentuate de persoana întîi. Distorsionarea limbajului — în strofa centrală — şi construirea unei modalităţi inedite de expresie — în strofa a patra — vor conduce, în finalul poemului, la o restructurare a lumii iniţiale, lume la care eul liric tinde să revină.

Restructurarea este dublu marcată prin pronumele postpuse : (1) acestea sînt ataşate verbelor *(Piară-mi, redă-mă)* şi nu substantivelor, cum fuseseră în primele trei strofe *(manta-mi, cale-mi, haina-i)* şi (2) îşi schimbă, ca urmare a acestei operaţii, cazul gramatical; genitivul din strofele iniţiale este înlocuit de dativ şi acuzativ în strofa a cincea.

Tendinţa de restructurare a lumii iniţiale ce reapare — în finalul poemului — filtrată prin „lumea" secundă se manifestă şi la nivelul adverbelor. Partea întîi a poeziei, ce are prezintă lumea iniţială şi frontiera dintre aceasta şi „lumea suferinţei", conţine exclusiv adverbe de timp *(vreodată, pururi, cînd, deodată* ; e momentul să remarcăm că poate şi

Scanned with OKEN Scanner

necesității de a respecta această restricție i se datorează prezența unui adjectiv în versul al treilea din prima strofă — „Ochii mei nălțam *visători*" — în locul adverbului de mod cvasiomonim *visător* la care se aștepta lectorul). Lumea secundă este dominată de adverbiale de mod *(Pîn'în fund, jalnic);* ne pare de asemenea simptomatic faptul că tot în spațiul acestei lumi întîlnim recategorizarea unui participiu — *mistuit* — într-un adverbial de mod). Ultima parte a poemului conține adverbe de timp care indică repetiția *(mai, iar)* și adverbe de mod *(luminos*, care, aflat în zona de frontieră, participă de asemenea la lumea precedentă; *liniștit)*. Strofa a cincea tinde astfel să realizeze o sinteză, o restructurare a lumii inițiale, în spațiul căreia introduce modalități proprii lumii secunde.

Ultima strofă se deschide printr-un grup verbal complex — *Piară-mi [...] din cale* —, ai cărui constituenți, care ocupă poziția inițială și pe cea finală a versului, sînt dislocați. Versul este plasat față de sfîrșitul textului la o distanță egală celei care separă începutul *Odei* de versul 3 din strofa întîi. Apropierea pe care o face receptorul între cele două versuri este determinată de prezența, la nivelul linear al fiecăruia, a lexemului *ochii*, care, deși are referenți diferiți la fiecare apariție, este, de fiecare dată, articulat hotărît și urmat de determinanți. Comparînd versurile, lectorul percepe o nouă marcă a restructurării lumii inițiale: dacă versul întîi din strofa ultimă este un grup verbal cu hiperbat, la nivelul de suprafață al versului final din prima strofă se afla, după cum ne amintim, un grup nominal cu hiperbat.

Prezența *ochii*-lor în finalul poeziei — ca marcă lineară a „alterității" — reprezintă un indiciu că subiectului liric, ce și-a găsit o modalitate proprie de expresie, i se revelă, în consecință, caracterul „animat" (prin extensie, „uman") al „alterității", deci, o dată în plus, similitudinea acesteia cu propriul sine.

Caracterul complementar al primei și al ultimei strofe este marcat și la nivel prozodic: absența cezurii se manifestă în versul 2 al strofei întîi și în versurile 1 și 3 din strofa a cincea (singurul vers fără cezură în tot restul poeziei este versul al doilea din strofa centrală; acest vers este imediat anterior celui care manifestă mutația ritmică pe care am discutat-o).

O comparație se impune de asemenea între același vers inițial din strofa a cincea:

Piară-mi ochii turburători din cale,

și primul vers din strofa a doua a poemului:

Cînd deodată tu răsărișI în cale-mi.

La baza comparației stă prezența substantivului articulat zero *cale* în finalul ambelor versuri și faptul că sintagma *ochii turburători* are același referent intratextual — *suferință* (de altfel, exprimat în text) — ca și pronumele personal în nominativ *tu* din versul citat în urmă.

Omonimia determinativului neaccentuat *-mi* nu este dublată de o echivalență la nivelul conținutului: din adjectiv posesiv (în strofa secundă), marca persoanei întîi devine pronume neaccentuat în dativ, atașat (prin eliziune) verbului și plasat la începutul versului și strofei care îl conțin. Este sugerat astfel faptul că eul liric pentru care stă pronumele suferă o transformare. În acest mod se manifestă la nivel linear tendința, ce se va concretiza în versurile următoare, ca persoana întîi să devină preponderentă pe parcursul acestei strofe.

Scanned with OKEN Scanner

Adăugăm că predicatul *Piară-mi* poate fi încadrat în aceeași paradigmă care conține și verbul *răsări-și*, atribuit „alterității" în strofa secundă a poemului, cei doi termeni avînd comună conotația [+ astral]; acest detaliu ne pare a constitui un argument suplimentar cu privire la validitatea interpretării marginale pe care am propus-o la începutul rîndurilor de față.

Conținutul semantic și mărcile morfosintactice ale primului vers din strofa a cincea și ale predicatului *Piară* care o inaugurează conduc la concluzia că acesta reprezintă transpunerea în limbaj poetic a sintagmei referențiale „Vade retro, [...]!", poemul implicînd astfel din nou *tentația* exercitată de „lumea suferinței" asupra subiectului care o părăsește. La construirea aceleiași conotații contribuie și determinativul *turburători*, care conține atît semele [+ putere malefică; + efect perturbator], cît și [+ atracție; + putere de vrajă].

Topica cvasisimilară conform căreia sînt inserați constituenții sintagmelor *nepăsare tristă* și *suferință [...] dureros de dulce*, ce au comun rolul de destinatar explicit al (micro)mesajului pe care îl emite eul liric constituie o nouă marcă a dorinței subiectului de a redimensiona universal inițial, la care, în finalul poeziei, se raportează într-un mod analog celui în care se raportase la „lumea" secundă cu ocazia primului contact.

Strofa a cincea oferă astfel o „imagine în negativ" a lumii inițiale; atașarea pronumelor la verb, inaugurarea descrierii lumii printr-un grup verbal cu hiperbat și complementaritatea prozodică a celor două strofe sînt argumente în favoarea acestei ipoteze.

Sintagma *nepăsare tristă* reprezintă lexicalizarea — după ce subiectul a traversat „lumea suferinței" — a unei conotații pe care lumea inițială o conținuse încă din strofa întîi, dar pe care acesta numai acum este în măsură să o denumească și să o califice; prezența determinativului adjectival *tristă* este simptomatică în acest sens. Prin conținutul său semantic-referențial, termenul marchează de asemenea atitudinea subiectului față de „lumea suferinței", pe care o părăsește.

O ultimă remarcă se impune cu privire la rolul jucat de formele pronominale în strofa finală. Deși sînt caracterizate uneori printr-un grad relativ ridicat de autonomie, mărcile persoanei întîi îndeplinesc în exclusivitate funcția sintactică de obiect: acesta este un indiciu suplimentar al faptului că eul liric așteaptă ca acțiunea eliberatoare să se producă din afara sa, să fie îndeplinită de persoana a doua singular, pe care o și invocă în acest scop în versul secund.

Cu excepția mărcilor pronominale, abundente și variate, mulțimea persoanei întîi este reprezentată în ultima strofă a poemului de două substantive, *cale* și *sîn*, pe care le deosebește de toate celelalte din acest text absența oricărui determinativ. Este marcată astfel înstrăinarea subiectului de sine, stare care constituie și presupoziția ultimului vers al *Odei*.

Sintagma *Ca să pot muri liniștit* din versul al treilea al strofei finale încheie un scenariu și o paradigmă logică inaugurate o dată cu predicatul complex *Nu credeam să-nvăț a muri vreodată* din primul vers al poeziei și continuate cu negația *Focul meu a-l stinge nu pot* și cu negația dubitativă *Pot să mai renviu luminos din el [...]?* Aceste patru predicate prezintă, așa cum este ușor de observat, similitudini în plan lexico-semantic și dau expresie la nivelul de suprafață modalităților poetice

Scanned with OKEN Scanner

dominante în text. Ultimul vers al poemului, *Ca să pot muri liniștit pe mine/ Mie redă-mă!*, aduce în structura lineară informația că subiectul și-a însușit, prin recursul la limbaj, experiența pe care a căpătat-o traversînd „lumea suferinței" și astfel reușește să își interiorizeze natura dual ce caracterizează simultan limbajul și propriul sine. Dualitatea eului rezultă din aceea că subiectul și-a apropriat „alteritatea", fără ca totuși să poată renunța la caracteristicile proprii, iar persistența „sfișierii" și după ce subiectul a reușit să capete o certitudine este atestată la nivelul linear al versului scurt cu care se termină poemul.

Sprijinim această interpretare și cu un argument de ordin intertextual. Versul inițial, la care receptorul trebuie să revină în mod necesar după parcurgerea poemului, era într-una din variante „Nu credeam că pot ca să mor vr'odată".

Facem abstracție de mărcile morfosintactice ale predicatelor și remarcăm că în versiunea definitivă *a putea* a fost, în acest vers, înlocuit cu *a învăța*. Analiza *Odei (în metru antic)* demonstrează, într-adevăr, că predicatul *a învăța* reprezintă o funcție (în sens matematic) a tuturor ocurențelor din text ale lui *a putea*. Poemul sintetizează deci o „lecție", o „experiență" a eului care își cunoaște măsura propriilor posibilități confruntat cu „alteritatea". Textul „vorbește" deci despre relația dintre subiect și macrocosmos.

Adoptînd o atitudine față de traseul pe care l-a parcurs, subiectul își „conștientizează" faptul că singura resursă de care dispune în final este limbajul, pe care îl construise în strofa precedentă și la care face acum apel (dovadă vocativele și imperativele din strofa a cincea) în încercarea — nereușită — de a rezolva dualitatea propriului statut ontologic.

Subiectul revine astfel la primul vers al poeziei, un predicat complex marcînd nonacțiunea, dominat, ca de altfel întregul text, de negație, sinteză de moduri și timpuri a căror descompunere parțială, reluare distorsionată, pe parcursul poemului constituie cheia principală pentru decodarea acestuia. Remarcăm că versul inițial (grup de trei verbe înlănțuite logic) pune — prin conținutul semantic-referențial al sintagmei *Nu credeam*, care domină, datorită poziției pe care o ocupă, întregul text — problema statutului limbajului poetic în relație cu universul nonpoetic. Sintagma *să-nvăț a muri* sintetizează ceea ce ne-am obișnuit să numim empiric „esența" limbajului poetic, în timp ce predicatul final, *ca să pot [a] muri* (echivalent morfosintactic celui citat mai sus), îi sintetizează „lecția".

Adăugăm că sintagma *Nu credeam*, care aduce în structura de suprafață imperfectul indicativului, maschează, în același timp, perfectul condițional *n-aș fi crezut*, cu care cel dintîi coexistă la nivel de adîncime (așa după cum indicativul prezent *Pot [să mai renviu]*, de la sfîrșitul penultimei strofe, mascase un optativ-dubitativ).

Poezia se poate interpreta, desigur, și începînd de la primul vers, considerat sinteză, și trecînd apoi la celelalte versuri — considerate a reprezenta „spectrul" în care a fost descompus acesta și manifestarea (parțială) la nivel de suprafață a mecanismului care a făcut posibilă analiza-sinteza spectrului.

Revenirea ciclului la primul vers după semnul de exclamare din final indică gravitația continuă a emițătorului și receptorului în jurul „eului invizibil" al poemului, în încercarea de a reconstitui esența sinelui (care nu poate fi numită), ce se disimulează și totodată se autodesemnează

Scanned with OKEN Scanner

prin „măştile" reprezentate de cele trei efigii mitice *(Pasărea Phoenix* şi perechea *Nessus—Hercul*, ai cărei termeni au devenit, în acest text, inseparabili).

Subiectul liric converteşte în limbaj puterea de vrajă pe care o exercită asupra sinelui „alteritatea" provocatoare de suferinţă, „alteritate" pe care reuşeşte în cele din urmă să şi-o aproprieze apropriindu-şi suferinţa; faptul că „alteritatea" reprezintă, aşa cum a încercat să probeze analiza de faţă, un *alter-ego* al sinelui explică sfîşierea la care e supus acesta în final şi care este marcată la nivelul linear al poemului prin încadrarea ultimului verb — un vocativ *(redă* [...]!) — de două mărci pronominale *(Mie [...]-mă)*, în cazuri gramaticale diferite, ale eului.

Singura certitudine în acest text dominat de negaţie, de la al cărui nivel linear este absent orice verb al existenţei şi în care „reînvierea" este marcată printr-un optativ-dubitativ — certitudine pentru că poemul se desfăşoară între cele două ocurenţe ale sale şi pentru că acestea sînt la infinitiv — este *a muri*.

Prin recursul la limbaj, prin inventarea unui limbaj poetic propriu, *Odă (în metru antic)* este o „reconstituire mitică" a eului, „oglindă" pe care a spart-o suferinţa şi ale cărei „cioburi" (mărci pronominale, accentuate şi neaccentuate, în toate cazurile gramaticale cu excepţia nominativului) constituie, prin raportarea la avatarurile sinelui reprezentate de cele trei efigii mitice, principala sursă generatoare de tensiune care asigură coeziunea textului.

Principiul fundamental de „artă poetică" pe care credem că îl putem deduce din analiza şi interpretarea *Odei (în metru antic)* — concluzie la care ne îndreptăţesc să ajungem izotopia „focului" şi a „arderii", modificările de structură constatate în final şi avatarurile eului rezultate prin completarea, cu pronume neaccentuate, a „valenţelor libere" ale unor termeni — este că textele poetice sînt instrumente de cunoaştere, simulacre ale mitului care au rezultat din „alchimia verbului"[3].

MARIANA NEŢ

(Comunicare la simpozionul „Epistemologia ştiinţelor limbajului", organizat de Facultatea de Limbi Străine din Bucureşti, martie 1983)

[3] Deşi considerăm posibilă o intertextualitate a *Odei* cu poemul rimbaldian, sensul pe care l-am acordat de data aceasta termenului *alchimie* este cel din *Dicţionarul* Webster, şi anume: „the mediaeval chemical science and speculative philosophy whose aims were [...] the discovery of a universal cure for diseases and the discovery of a means of indefinitely prolonging life" (*Webster's Third New International Dictionary*, G & C Merriam Co., Springfield, Massachusetts, 1976).

Scanned with OKEN Scanner

ALEXANDRU MACEDONSKI, *RONDELUL PAGODEI*

1 De mari fluturi sărutată,
2 Pe-o movilă-artificială,
3 E pagoda argintată
4 De zîmbirea matinală.
5 Umbra pomilor, mişcată,
6 O dezbracă, virginală,
7 De mari fluturi sărutată
8 Pe-o movilă-artificială.
9 Picurînd diamantată,
10 Porţelanul roz i-l spală
11 Roua tainic deşirată
12 Pe faţada sculpturală, —
13 De mari fluturi sărutată.

Vom urmări poezia la diferitele niveluri pe care ea le propune lecturii. Fără îndoială, actul receptării poetice e un proces complex în cadrul căruia aceste niveluri se prezintă cititorului simultan şi întrepătrunse. Analiza le desparte din considerente de metodă. Ceea ce trebuie avut însă în mod constant în vedere este respectul pentru textul poetic şi necesitatea de a descoperi şi de a justifica *în* şi *prin* el sensurile propuse de exegeză.

Nivelul prozodic

Poezia este un r o n d e l. Ea respectă tiparul tradiţional : cuprinde 13 versuri, reluînd în poziţiile 7—8 versurile 1—2, iar în poziţia 13, versul 1. R i t m u l este trohaic, m ă s u r a este de 8 silabe, împărţite cu exactitate în 4 trohei. E de remarcat, din acest punct de vedere, evidenta simetrie a poemului, care nu se abate nicăieri de la măsura propusă, nici nu forţează accentele naturale ale cuvintelor în favoarea celor poetice.

R i m a este, sub toate aspectele, de o mare simplitate. Încrucişată ca distribuţie în strofe (a b a b, a b a b, a b a b a), ea este feminină din punctul de vedere al corpului fonetic ce o constituie, accentul final căzînd pe penultima silabă a cuvîntului din rimă. În întreaga poezie rimează astfel numai două terminaţii : *-ată* şi *-ală*, care se succedă într-o perfectă simetrie. Versul fiind scurt, rima soseşte repede şi încheagă astfel poemul din sonorităţi repetate.

Nivelul morfologic

Poezia propune o evidentă predominare numerică a adjectivelor (16) faţă de substantive (12) şi mai ales faţă de verbe (4). Simpla statistică

Scanned with OKEN Scanner

ne dă astfel o primă indicație asupra caracterului descriptiv al poeziei. Prelungind sugestiile oferite de primul nivel, e interesant de remarcat faptul că rima e compusă în totalitate din adjective (cu excepția lui *spală* din v. 10 : a. *sărutată*, b. *artificială*, a. *argintată*, b. *matinală*, a. *mișcată*, b. *virginală*, a. *sărutată*, b. *artificială*, a. *diamantată*, b. *spală*, a. *deșirată*, b. *sculpturală*, a. *sărutată*. Ele sînt toate adjective feminine, raportîndu-se astfel direct sau indirect la subiectul rondelului, care este *pagoda*. Mai mult decît atît, rima consumă toate adjectivele feminine ale poeziei, păstrînd pentru interiorul versului doar două adjective masculine, *mari* și *roz*, care determină un substantiv masculin și unul neutru : *fluturi* și *porțelanul* (substantivul *pomilor*, aflîndu-se în poziție de determinant — *umbra pomilor* — , își pierde importanța). S-ar putea spune astfel că rondelul s-a constituit plecînd de la rimă, pe care a avut-o mai întîi în vedere. Adjectivele care cuprind rima par să fi atras în sfera lor de determinante feminine majoritatea covîrșitoare a substantivelor poemului, distribuite aproape simetric față de adjectivele respective : *movilă*, *pagodă*, *zîmbire*, *umbră*, *rouă*, *fațadă*.

Verbele -predicate, trei la număr, se repartizează de asemenea simetric, cîte unul în fiecare strofă : *e* (verb auxiliar, aici și cu nuanță de atribuire), *dezbracă*, *spală*. Așezate în mijlocul strofei, ele se pierd în mulțimea adjectivelor și a substantivelor din jur. Construcția poeziei are deci la bază grupul nominal s u b s t a n t i v + a d j e c t i v (nu există nici un substantiv izolat de un determinant adjectival), cu precizarea că poziția principală în această sintagmă o ocupă adjectivul, ceea ce corespunde de asemenea vocației descriptive a poemului.

Nivelul sintactic

E remarcabilă intuiția poetică a lui Macedonski, care a știut să evite prezența verbelor propriu-zise, înlocuindu-le cu participii ce se integrează caracterului adjectival general al textului, dar care, în același timp, permit apariția unor compliniri circumstanțiale și de agent. Astfel, strofa I e construită simetric în jurul cuvîntului-cheie *pagoda*, ce trimite, prin intermediul auxiliarului *e* și prin două adjective participiale *(sărutată, argintată)* la două complemente de agent, plasate în poziții extreme în versurile 1 și 4 : *de mari fluturi sărutată, (argintată) de zîmbirea matinală*. Strofa a II-a, reluînd versurile 1 și 2, are o structură mai tradițională : subiect + complinire, predicat + complinire. Strofa a III-a prezintă de asemenea o construcție simetrică interesantă, așezînd în poziție centrală — v. 11 — subiectul *(roua)* cu atributul cuvenit. Subiectul e anunțat și pregătit, încă din cele două versuri anterioare, de complinirile circumstanțiale *(picurînd, diamantată)*, de complementul direct *porțelanul*, ca și de predicat, și se află prelungit apoi printr-un nou adjectiv participial în versetul următor *(deșirată pe fațada sculpturală)*. Acest tip de construcție, specifică lui Macedonski, constînd în a începe și a încheia propoziția poetică prin compliniri verbale și nominale și în a plasa la mijloc predicatul și subiectul, face ca strofa să se citească fără pauze, dintr-o suflare, și menține în alertă atenția cititorului, dînd o remarcabilă unitate întregului. Deși apare frecvent, ingambamentul (prelungirea unui vers în următorul pentru a obține în întregime sintagma poetică) nu este șocant și ostentativ, cum se întîmlă, de exemplu, la unii poeți romantici.

Scanned with OKEN Scanner

Nivelul lexical

Se remarcă abundența neologismelor, unele prețioase: *artificială*, *matinală*, *virginală*, *diamantată*, *sculpturală*. Toate determinările aparțin sferei vizualului, cele auditive lipsind cu totul. E de observat de asemenea caracterul imprecis, spațial sau temporal, al acestora. Culoarea e sugerată de nuanțe palide: *roz*, *argintată* și *diamantată*. Vagul formelor e tradus prin *sculptural*. *Matinală* e un adjectiv obsedant la Macedonski, aducînd cu sine nu o determinare temporală, ci introducerea într-o atmosferă calmă, senină, luminoasă. Intenționata viziune picturală se încheagă astfel mai mult din s u g e s t i i de culoare și de formă decît din contururi precise.

Nivelul integrator al semnificațiilor

Structura poemului pune în evidență trăsăturile specifice ale formei rondelului. Apariția în trei rînduri a versului „de mari fluturi sărutată" ține de tehnica generală a laitmotivului, care, înzestrat cu virtuți muzicale în poeziile simboliste (vezi *Guzla*, *Cîntecul ploaiei* ș.a.), are aci un sens diferit. El servește la ancorarea descrierii într-un punct ferm, evitînd în același timp excesul de amănunte pitorești. Plecînd de la cîștigurile poeziei moderne, Macedonski dezvoltă tehnica pastelului, care își refuză acum caracterul mimetic, imitativ, față de obiectul descris, așa cum e acesta vizibil în pastelul tradițional de tip Coșbuc sau Alecsandri. El devine mai curînd pretext pentru sugerarea unei anume stări sufletești (să ne gîndim cum a evoluat această manieră în *Decorurile*, *Pastelurile* și *Amurgurile* lui Bacovia). În plus, prin insistența sa, versul citat valorifică opoziția creată în interiorul poeziei între substantivele și adjectivele feminine, pe de o parte, și puținele substantive și adjective masculine, pe de altă parte, instalînd aproape o relație erotică între *marii fluturi* și *pagodă*.

Indeterminarea observată mai înainte răspunde încercării de simbolizare pe care o are în vedere poetul. Pagoda dobîndește aici, în primul rînd, însușirile unui obiect de artă (întocmai ca *vasul*, *podul de onix*, *cupa de Murano* din alte poezii), element caracteristic atît temei lumii Orientului în special (așa cum apare ea mai ales în ciclul *Rondelurilor de porțelan*, din care face parte și poezia de față), cît și unei viziuni parnasiene în general. Descriptivă, picturală și impersonală, maniera parnasiană e o dimensiune bine reprezentată a poeziei macedonskiene („Vasul e de aur virgin, sculptural, sublim și sacru"; „Magistral și rece vecinic, deși viu ca un jăratic" — *Vasul*; „Nu e de aur, e de raze,/ O-ntind grifonii ce-o susțin" — *Rondelul cupei de Murano*). Cercetată din perspectiva acestei atitudini poetice, lumea Orientului înfățișează cititorului acestei poezii o față imobilă și senină. Artificiul cuprins în această poză poetică nu-l deranjează pe poet, care îl proclamă de-a dreptul: movila e chiar *artificială*, iar în *Rondelul lui Tsing Ly-Tsi*, de exemplu, „Sub de-argint frunzos tezaur/ Casa e de porțelan. // Lîngă ea, pe-același plan, / Pomi albaștri, zbor de graur", întocmai ca într-o stampă chineză. Seninătatea acestui tărîm ideal răspunde, pe de altă parte, complexului de nedreptățit al soartei și nevoii de puritate pe care Macedonski le afirmă în nenumărate

poezii (de văzut, între altele, antiteza de factură romantică între natura „vindecătoare de nevroze" şi lumea în care „iubirea şi prietenia [...] au ajuns zădărnicie" din cunoscuta *Noapte de mai*).

Materiile din care sînt constituite obiectele acestei lumi (aurul, pietrele preţioase, porţelanul ş.a.) aparţin şi ele recuzitei parnasiene, accentuînd impresia de strălucire şi de valoare. Redescoperind virtuţile descrierii unei naturi încremenite, poezia de acest tip devine, cum s-a spus, o pictură mută. Frumuseţea formei, vizibil căutată de aceşti poeţi, are de cîştigat din înfrîngerea unor dificultăţi de ordin prozodic şi compoziţional, cum sînt cele impuse de forma fixă. *Rondelul pagodei* ilustrează convingător toate aceste principii. Stînd alături de alte compuneri poetice de aceeaşi factură, el dă seama despre una din numeroasele feţe ale chipului poetic macedonskian.

ALEXANDRU TUDORICĂ

(Comunicare la „Cercul de poetică", martie 1976)

Scanned with OKEN Scanner

ȘTARE ȘI MIȘCARE : ALEXANDRU MACEDONSKI, *RONDELUL CASCADELOR DE ROZE*

1 Urcînd pe pomi, zimbind pe casă,
2 Se surpă rozele grămadă,
3 Sau întocmesc cîte-o cascadă
4 Pe vreo alee mai retrasă.
5 Parfumul lor purtat în stradă
6 Întinde-a lui subțire plasă ...
7 Urcînd pe pomi, zimbind pe casă,
8 Se surpă rozele grămadă.

9 De-oricîte stavili nu le pasă.
10 Sunt un torent, sunt o cascadă,
11 Ce-n voia soarelui se lasă,
12 Dar ce, de cum sfîrșesc să cadă,
13 Reurcă-n pomi, zîmbesc pe casă.

Ca unitate pragmatică, textul literar este act de vorbire și element al unei situații de comunicare. Nivelul trans-textual include relația autor—lector, cel intra-textual relația, interioară lumii reprezentate, personaj liric—interlocutor. La ambele nivele însă, caracteristica poemei de mai sus este tocmai obliterarea aspectului comunicațional, reducerea la minimum a mărcilor sale.

Doar tipul special de act de vorbire — tipul literar — este precizat de la început, de primul cuvînt al titlului. Metatextuală, desemnarea formei poetice marchează clar o convenție, instituie o instanță superioară (transgresînd chiar nivelul autor—lector) și, mai ales, obiectualizează textul. Indicii de „literaturizare" sînt foarte puternici, caracterul de „obiect estetic" devenind preponderent, în dauna celui de „mesaj". În această direcție acționează în primul rînd prozodia. Forma fixă — presupoziție culturală instituită de titlu și confirmată de text — este purtătoare de semnificație prin ea însăși. Ea contribuie, prin regularizare, simetrie, la opacizarea limbajului, la reificarea și impersonalizarea textului (făcut să pară a depinde mai mult de o categorie estetică decît de condițiile ocurenței și de producătorul său „ocazional"). Convenționalizarea, regularizarea sînt forme ale tendinței, foarte generale, de omogenizare. Coexistența acesteia cu direcția contrară, de diversificare, de individualizare, reflectă o regulă esențială de constituire a textului, proiecție a unui raport fundamental, ontologic : principiu activ, dinamic — principiu de nivelare, viață—moarte [1].

Prozodia e un teren pe care opoziția dintre tendința de uniformizare (reprezentată de schema metrică, de rimă și de sistemul de repetiții) și cea de diversificare pot fi mai ușor urmărite. Monotonia, simetria sînt evidente. În planul mai profund intervin însă variațiile, remarcabile,

[1] Despre raportul dintre procesele de omogenizare și cele de excluziune — v. Stépane Lupasco *Cele trei materii*, în *Logica dinamică a contradictoriului*, București, Editura Politică, 1982, p. 39

urmînd mişcarea neaparentă, dar precis orientată a discursului auctorial. Regularitatea ritmică începe chiar cu titlul, o structură de echilibru în care două pauze despart trei segmente, primul şi ultimul — amfibrahice *(Rondélul/ cascádelor/ de róze)*. Tendinţa de omogenizare, manifestată în text de repetiţiile şi reducţiile specifice rondelului, e întărită de fenomene suplimentare : pe lîngă faptul că există doar două rime, ambele sînt feminine, simple, chiar banale ; cea mai mare parte a cuvintelor care rimează aparţin aceloraşi clase morfologice, sînt substantive feminine sau verbe la acelaşi mod şi timp ; unele cuvinte reapar în rimă datorită repetiţiei de versuri întregi *(casă* — de 3 ori, *grămadă* — de 2) ; dar există şi un termen *(cascadă)* refolosit în poziţia finală chiar fără să fie vorba de reluarea versului. Măsura este peste tot aceeaşi — de 9 silabe. Se adaugă la acestea manifestările convergenţei textuale. Semantismul cuvintelor în rimă e dominat de izotopii tari, neechivoce, pe linia unor trăsături semnificative : monotonie, feminitate, pasivitate (pentru cea din urmă, o exemplificare poate fi oferită de seria verbelor : *retrasă — nu le pasă — se lasă — să cadă*).

Supralicitarea procedeelor repetitive este contrabalansată, la acest nivel, în primul rînd de variaţiile de realizare concretă a tiparului ritmic. Matricea este iambică, dar versurile diferă atît prin numărul de accente realizate [2], cît şi prin poziţia cezurii.

Tipul de vers cu cezura după silaba a patra (emistihuri de 4, respectiv 5 silabe : tipul 4/5) şi cu toate cele patru accente realizate, versul-model, exemplificare perfectă a schemei, este chiar refrenul principal, cel repetat la începutul, mijlocul şi finalul poeziei în poziţiile 1, 7 şi 13 (cu o uşoară modificare, care nu afectează prozodia) : *Urcînd pe pomi, zîmbind pe casă ; Reurcă-n pomi, zîmbesc pe casă.* Ritmica destul de mecanică, sacadarea sînt în corespondenţă, în planul semantic, cu dinamica lumii reprezentate. Ca etapă a discursului, versul marchează o anume „pedanterie", o enumerare răbdătoare în disocierea cuvintelor : formează astfel o „ramă" perfectă, purtînd semnele desprinderii de real — şi apoi ale revenirii la el. Iar dacă acceptăm între valorile structurilor ritmice şi pe cea de segmentare a axei temporale, putem considera că acelaşi mecanism realizează şi delimitarea de timpul obiectiv, egal — pentru intrarea în acela, încetinit, al operei.

Tipul segmentat tot în raportul 4/5, dar cu doar 3 accente realizate (pe silabele 2, 6, 8) apare în versurile 5 şi 6 : simetria celor două unităţi metrice trece însă dincolo de planul prozodic, e mai profundă, ele asociindu-se şi izolîndu-se într-o anumită măsură de rest [3]. O formă de echilibru de maximă scădere a dinamismului, în care alungirea, lentoarea indică un moment de triumf al tendinţei de omogenizare, e obţinută în versurile 3 şi 10 (tip 4/5), prin reducerea accentelor la două principale, cîte unul de emistih : *Sau întocmésc/ cîte-o cascádă* şi *Sunt un torént,/ sunt o cascádă.* Solidaritatea dintre nivelul prozodic şi cel semantic este dovedită,

---

[2] Adoptăm aici interpretarea, de o utilă simplificare, a lui I. Funeriu, din *Versificaţia românească*, Timişoara, Editura Facla, 1980.

[3] Fenomen observat, de pildă, de Mircea Scarlat, care însă îi atribuie o importanţă excesivă, în dauna celorlalte versuri, reduse la rolul de cadru inert, decorativ, de un realism nesemnificativ : „În *Rondelul cascadelor de roze*, efectul decorativismului «cascadelor» ce invadează casa şi împrejurimile ei nu face decît să înconjure, în prima şi a treia strofă, precum petalele pistilul florii, versurile esenţiale : *Parfumul lor purtat în stradă / Întinde-a lui subţire plasă...*" — *Istoria poeziei române*, II, Bucureşti, Editura Minerva, 1984, p. 255.

încă o dată, aici : identificarea, prin analiza formală, a unei similitudini de natură ritmică între cele două versuri, altfel poziționate diferit în rondel, este confirmată imediat de fenomene de sens : identitatea ultimului cuvînt, convergența imaginilor, poziția analoagă în sistemul dinamic al poemului.

Cezura apărînd însă și după silaba a cincea, diversificarea structurilor versului continuă : cu formula 5/4 — cu 3 accente (pe silabele 2, 4, 8) : *De-oricîte stávili/ nu le pásă*, sau cu 2 (pe silabele 2, 4) : *Pe vreo alée/ mai retrásă*. Deplasarea cezurii, avînd ca urmare ușoara alungire a primului emistih, produce un efect de încetinire a mișcării ; de altfel, procesul este progresiv : dacă nu vom mai urmări repartizarea paradigmatică a tipurilor de vers, ci succesiunea lor, în desfășurarea discursului poetic, vom observa, cel puțin în prima strofă cu foarte mare claritate, o tendință de „rarefiere" : numărul de accente principale scade treptat — de la 4 în primul vers la 3 în cel de-al doilea, apoi la 2 (segmentare prin cezură 4/5) și iarăși 2 (segmentare 5/4). Mișcarea ar corespunde unei reduceri a nucleelor, a centrelor izolate de interes din vers, în favoarea unui ansamblu omogenizat. Astfel, chiar tendința de diferențiere poate servi principiul opus.

Am lăsat însă deoparte două situații de mai clară distanțare față de modelul prozodic al versului : în v. 2, 8 și 11 (primele două fiind absolut identice) cezura mediană dispare, înlocuită de două pauze care izolează trei unități trisilabice (tipul 3/3/3), unități lexicale interpretabile ritmic (desigur, tot pe fondul schemei iambice) ca : dactil aflat între doi amfibrahi :

A B C
„Se súrpă / *rózele* / grămádă" (2, 8) –⏑–|⏑– –|–⏑–

și :

C B A
„Ce-n vóia / *soárelui* / se lásă" (11) –⏑–|⏑– –|–⏑–

Prin excelență echilibrată, structura ritmică a acestor versuri, asociate inițial doar pe criterii formale, corespunde unei dominante semantice de supunere, pasivitate, uniformizare : în termenii unei opoziții enunțate mai sus, ea aparține paradigmei nivelatoare — a morții. Unitățile ritmice segmentate își corespund surprinzător de bine ca semnificație. Cei doi amfibrahi de la începutul și finalul versului (A, C) poartă mărcile izotopice ale echilibrului perfect și inert și ale decăderii ; se întîlnesc aici, de altfel, singurele reflexive din text, *se surpă*, *se lasă* (A), cu sens descendent, nu neapărat și disforic ; grupurile (C) *în voia* și *grămadă* conotează mai curînd o anumită anarhie, dezordine a procesului distructiv. Între termenii centrali (din punct de vedere ritmic — doi dactili, diferențiindu-se clar de rest) — *rozele* și *soarelui* — se stabilește o relație esențială, pe care în mod obișnuit distanțarea lor în text o maschează. Cele două entități relaționate se încadrează perfect celeilalte paradigme, celuilalt termen al opoziției de adîncime : ele indică diferențierea, principiul vital — activ, dinamic. Versurile, fundamentale pentru dinamica raportului identitate / diferențiere, ilustrează și un principiu structurant al rondelului macedonskian : în ciuda numeroaselor repetiții, se poate vorbi de lipsă de ostentație și de insistență tocmai în cazul unor elemente-cheie cu adevărat semnificative. E ceea ce face posibilă existența „misterului", a „cap-canei" într-o poezie în aparență atît de simplă.

În fine, o ultimă structură, diferită de precedentele, apare într-un singur vers, al 12-lea : caracteristica ei este ruperea, sacadarea maximă ; reapar toate accentele, iar cezura mediană este chiar mai slabă decît pauzele, foarte bine marcate, de după cea de-a doua şi de-a şasea silabă : *Dar cé/, de cúm / sfîrşésc/ să cádă* ... Versul are, de altfel, un rol special în poem, fiind cel care introduce o schimbare, o opoziţie în discurs *(Dar ...)*, o răsturnare de perspectivă.

Servind în primul rînd, în mod vizibil, tendinţa de uniformizare, prozodia urmează, în straturile profunde, cele mai subtile mişcări de eterogenizare, de diferenţiere a discursului liric, în devenirea lui continuă. Acest discurs, aşa cum am mai arătat, extrem de puţin raportat la un context pragmatic, este lipsit nu numai de mărcile persoanei I, dar şi de orice fel de deictice şi (cu o singură excepţie) chiar de relaţia cu axa temporală. Situaţia de comunicare este neglijată într-atît, încît chiar ideea de perspectivă, de punct de vedere unic, este mult slăbită. Existenţa perspectivei nu este negată, dar ea se abstractizează prin alunecarea de la situaţia concretă a „privirii" la aceea, mai impersonală, a contemplării mentale, a „cugetării". Un fapt fundamental, mai puţin observat de critică, este că rondelurile lui Macedonski manevrează nu imagini decorative (cadru fastuos, parfum, culoare etc.), ci mai curînd concepte : entităţi semnificative, noţiuni, simboluri ; că nu avem de-a face cu tablouri pure, ci, în mare măsură, cu sinteze conceptuale. Dincolo de aparenţa de decorativ şi senzorial acţionează funcţia de cunoaştere, operînd cu esenţe : nominale de tipul *raze, soare, cascade*, dar mai ales verbe desemnînd cîteva mişcări fundamentale : ascensiune şi cădere, devenire şi moarte, agresiune şi abandon, acţiune şi contemplare. Nu din întîmplare apare un singur adjectiv propriu-zis *(subţire)* în rondelul pe care îl analizăm. Desprinsă de orice element concret, de fixare a contextului, descrierea dovedeşte, prin structura ei, că este una în absenţa obiectului, organizată mai curînd după cerinţele unui discurs argumentativ decît după o tehnică de scrutare a realului. Cîteva articulaţii logico-sintactice oferă dovezi destul de clare în această privinţă. Rondelul începe cu enumerarea unor situaţii care au un principiu comun : nu vederea, ci judecata este cea care le asociază ; elementul esenţial *(cascada* — anunţată deja în titlu, apoi reluată) e introdus ca termen ultim, ca simplă ipoteză, apărută ca din întîmplare : nou exemplu de aplicare a regulii nonevidenţei şi lipsei de ostentaţie. Disjuncţia aici neexclusivă, cu sens copulativ — *sau întocmesc cîte-o cascadă* ... — arată că ne aflăm nu în faţa realului, ci a posibilului.

Alte modalizări ipotetice întăresc impresia de desprindere de concret, de pură supoziţie, pe care o contrazice doar utilizarea prezentului ; ar fi vorba, vag, de „*cîte*-o cascadă", de „*vreo* alee".

Ultimul moment important în dezvoltarea discursului liric îl constituie opoziţia introdusă de v. 12, prin adversativul *dar*. Clar marcată sintactic, opoziţia se ambiguizează la o analiză mai atentă a semnificaţiilor termenilor contrastanţi — mai ales că aceştia sînt extinşi la nivelul unor întregi enunţuri. În esenţă, căderii, pasivităţii, i se opune renaşterea, principiul activ. Numai că în contextul versurilor anterioare (9—11) căderea nu mai apare ca înfrîngere ; dimpotrivă, e o evidentă revărsare de forţe. Ambivalenţa căderii (moarte, abandon, dar şi victorie) produce efectul ciudat al unei opoziţii false, formale, între elemente în fond echivalente. De fapt, valoarea lui *dar*, semn discursiv al unei importante modificări de

Scanned with OKEN Scanner

perspectivă, nu poate fi discutată înaintea elucidării raporturilor — temporale şi nu numai — dintre acţiuni.

Pînă la urmă, suprimată în planul de suprafaţă, izotopia comunicării se mai conservă doar parţial, în metafore subiacente. Şi chiar şi în acestea nu este vorba decît de o schiţare a gestului comunicativ, lipsit de destinatar şi de finalitate. Zimbetul rozelor şi plasa de parfum întinsă în stradă nu par să existe decît în sine, indiferent de posibilii spectatori sau prăzi.

Cu aceasta analiza poate să încerce o interpretare a semanticii textuale, pornind de la coordonatele spaţio-temporale, continuînd cu acţiunile şi obiectele lumii reprezentate.

Determinările spaţiale sînt puţine: patru substantive — *pomi*, *casă*, *alee*, *stradă* — formează o serie a cotidianului, a banalului. Opoziţia dintre această organizare, parcelare a spaţiului şi dimensiunea introdusă de imaginea hiperbolizată a revărsărilor de roze — *torent*, *cascadă* — se poate sistematiza, în termeni foarte generali, ca raport între d i s c o n t i n u u şi c o n t i n u u. Determinarea *mai retrasă*, extinsă asupra întregii serii căreia îi aparţine termenul *alee*, conduce la instituirea unei a doua opoziţii: între spaţiul ferit, închis, aproape intim, şi cel deschis, exterior — al străzii. Coordonatele spaţiale, importante şi pentru că în funcţie de ele se organizează mişcarea, mai pot fi îmbogăţite cu cîteva minime repere doar de cele două prepoziţii ale textului: *pe*, repetată de 6 ori, şi *în* — de 2. Raportul dintre ele pare să indice o înclinaţie spre un anumit tip de mişcare: de cuprindere, învăluire, acoperire. Tendinţa de dezvăluire e în schimb foarte slabă, gest incomplet, doar schiţat (de două ori mediat: de la *roze* la *parfumul lor*, apoi la *a lui ... plasă*); poemul e orientat asupra lui însuşi, sugerînd preferinţa aproape exclusivă pentru ascundere, învăluire, voalare a semnificaţiilor, închidere. Expunerea — în faţa soarelui sau a privirilor — nu este decît un moment repede depăşit în devenirea perpetuă.

Şi mai interesant este sistemul temporal. Unicul timp verbal utilizat este prezentul. Ambiguitatea valorii sale e determinată de lipsa de date suficiente pentru a decide dacă este vorba de un prezent al momentului dat (cu referire la situaţia de comunicare) sau de unul etern, generalizant. Observaţiile făcute mai sus despre conceptualizare ar orienta răspunsul către cea de-a doua posibilitate; totuşi, indecizia se păstrează. Fundamentală este, de fapt, punerea în relaţie a acţiunilor prin raportare la temporalitate. În cazul de faţă, aceasta este perspectiva care permite sesizarea „figurii fundamentale" a textului: s i m u l t a n e i t a t e a c o n t r a r i i l o r. Chiar versurile-refren sînt cele care conţin paradoxul esenţial: „*Urcînd* pe pomi, *zîmbind* pe casă / *Se surpă* rozele grămadă". Dacă paralelismul dintre emistihurile primului vers afirmă echivalarea semantică *urcînd* — *zîmbind*, atribuind, într-un mod destul de natural, sens pozitiv ascensiunii, dependenţa gerunziilor de verbul din versul următor declanşează „scandalul semantic". Interpretate ca transformări ale unor coordonate copulative, gerunziile (pentru stabilirea unui decalaj temporal între ele şi verbul regent nu există, şi nu întîmplător, mărci) plasează în simultaneitate două elemente evident opuse — ascensiunea şi prăbuşirea: *urcînd ... se surpă*. Rondelul începe deci prin a asocia ceea ce se opune; se obţine astfel o imagine-sinteză, pe care finalul o va disocia, introducînd temporalul şi, prin el, chiar dacă postulînd repetabilitatea, continuitatea — realizînd segmentarea unui continuum: *de*

Scanned with OKEN Scanner

cum sfîrşesc să cadă / Reurcă-n pomi, zîmbesc pe casă. Intruziunea factorului temporal *(de cum)* este marea noutate pe care o aduce finalul poemei, marcînd-o prin adversativul *dar*, deja observat, şi prin insistenţe ritmice.

Că principiul simultaneităţii contrariilor e real, şi nu un simplu accident, o stîngăcie stilistică, o demonstrează valabilitatea şi extinderea lui în întregul rondel: cascadele de roze încarnează simultan principiul a g r e s i v i t ă ţ i i *(De-orioîte stavili nu le pasă / Sunt un torent, sunt o cascadă)* şi pe cel al p a s i v i t ă ţ i i (chiar în continuare: *ce-n voia soarelui se lasă)*; d i s t r u g e r e a *(se surpă rozele grămadă)* e substituibilă, deci echivalentă, cu c r e a ţ i a *(sau întocmesc cîte-o cascadă)* ş.a.m.d.

În fond, este vorba de o intuiţie profundă a solidarităţii dintre viaţă şi moarte. Cea din urmă, instituind o izotopie foarte puternică, cu imaginicheie, s-a păstrat în planul profund, adesea invizibil: o rapidă înregistrare a sferei ei de influenţă ar cuprinde, doar în această scurtă poemă: surparea (v. 2, 8), sfîrşitul, căderea (v. 12), locul izolat, ascuns (v. 4), dependenţa, pasivitatea (v. 11), poate şi atracţia, ispita (v. 5—6), în fine, topirea în pluralitate.

O menţiune aparte merită termenul *cascadă*, de două ori prezent în text şi o dată în titlu. El este purtătorul unei imagini care sintetizează cele două principii ontologice, fiind inclus deopotrivă în seria izotopică a morţii (cădere eternizată) şi a vieţii (mişcare încremenită). Un argument în plus pentru considerarea cuvîntului ca element de bază în organizarea semnificaţiilor textului — şi pentru ilustrarea unei tehnici subtile — îl oferă ultimele două versuri ale rondelului: ele sfîrşesc cu cuvintele *să cadă* şi respectiv *casă*, a căror trimitere aluzivă la fonetismul *cascadă* e destul de transparentă.

Este remarcabilă profunda conformare la structura rondelului a lumii reprezentate. Mişcarea repetată, circulară, în acelaşi timp şi stare, şi trimitere în afară — este şi a obiectelor, şi a poemului însuşi. Structura rondelului, în varianta practicată de Macedonski, ilustrează cel puţin trei reguli care nu sînt numai formale, ci duc către semantică: una a adaosului, a surplusului (versul al 13-lea vine să se alipească unei strofe formal încheiate), una a închiderii perfecte (acelaşi vers al 13-lea îl repetă pe primul) şi una a neterminării, a aşteptării frustrate (tot de ultimul vers exemplificată: continuat de două ori pînă atunci de versul cu care face pereche — 2, 6 —, el apare în final singur, în suspensie, opunînd închiderii o deschidere; în cazul de faţă însă, modificarea survenită îi acordă nu independenţă sintactică, dar dependenţă de segmentul anterior — v. 12).

Textul, reprezentativ pentru o fază a poeziei lui Macedonski asupra căreia s-a exercitat în general consensul — valoric şi interpretativ — al criticii, oferea analizei prilejul de a căuta un anumit tip de argumente: pentru a demonstra existenţa complexului în simplu, investigînd planul nonaparent, ale cărui principii de organizare se presupune că pot chiar să contrazică aparenţa. Dacă rondelul lui Macedonski se prezintă intuiţiei imediate ca marcat de simplitate, euforie, descriptivism, senzorialitate etc., el îşi poate justifica existenţa estetică printr-o dinamică a contradictoriului, prin raporturile stabilite, în interiorul operei, între acest nivel, al imediat vizibilului, şi un alt strat, profund, ascuns. Prin acest strat se stabileşte accesul la teme esenţiale — moartea, cunoaşterea — care i se refuză în mod obişnuit lui Macedonski, în numele unei prejudecăţi critice

Scanned with OKEN Scanner

a lipsei sale de apetență pentru planul metafizic [4]. Că este într-adevăr vorba de o simplă prejudecată am încercat să arătăm mai sus.

Dacă ar trebui, în final, să reducem la o figură fundamentală *Rondelul cascadelor de roze*, am putea spune că, supunîndu-se unei legi dinamice, el realizează descompunerea stării în mișcare: o imagine firesc statică — jerbe de roze — este transpusă în termeni dinamici: un perpetuum mobile de cădere și reînălțare. Ineditul imaginii, fluidizate, se cere anume subliniat : nu e vorba nici de scuturări de flori, nici de prăbușiri reale, ci de o viziune a devenirii universale care transcende realul.

RODICA ZAFIU

(Comunicare la „Cercul de poetică", octombrie 1984)

[4] De pildă, chiar la Adrian Marino : „Rar poet mai lipsit de intuiția și teroarea morții, ca funebrului, ca Macedonski !" — *Opera lui Alexandru Macedonski*, București, Editura pentru Literatură, 1967, p. 482.

Scanned with OKEN Scanner

ALEXANDRU MACEDONSKI, *RIMELE CÎNTĂ PE HARPĂ*

Rimele cîntă pe harpă : — uşor un zbor se zvoneşte
De paseri albe ce freamătă, — şi dimineaţa domneşte.
Ulmul, salcîmul şi plopul se auresc... — Îşi şoptesc, —
se iubesc.

Rimele cîntă pe harpă : limpede curge izvorul,
Blondă e toată idila, blond e pe vale păstorul...
O ! Dimineaţă ! O ! Viaţă ! Sufletul ce se avîntă,
cîntă.

Sufletul ce se avîntă, cîntă cu frunză, cu apă,
Şi cu parfumul din floare de închisoare se scapă,
Urcă, esenţă divină deplină, şi pur s-absoarbe-n
azur.

Micul poem al lui Macedonski este puţin comentat de exegeţii poetului. De obicei, el este aşezat, împreună cu poezii ca *Pe balta clară*, *Bucolica undă*, *Niponul* etc., în categoria operelor de maturitate aparţinînd simbolismului pur. Adrian Marino subliniază starea de evanescenţă descrisă aici, iar Mihai Zamfir consideră că *Rimele cîntă pe harpă*, ca şi alte poezii cu implicaţii muzicale, conţine inovaţii prozodice, şi anume o încercare de dactil românesc.

După cum se observă uşor la prima vedere, poemul este construit pe baza unui paralelism clar : *Rimele cîntă — sufletul ... cîntă*. Înseamnă că trebuie să echivalăm *rimele* cu *sufletul* ? Forma textului este, din acest punct de vedere, ambiguă, pentru că nu indică o bipartiţie evidentă : nu este sigur dacă avem de a face cu trei strofe de patru versuri sau dacă sînt trei strofe de trei versuri. În plus, strofa mediană, care începe cu *Rimele cîntă ...* şi se încheie cu *Sufletul cîntă ...*, nu este spaţiul în care au loc transformări, unde se produce o trecere, aşa că, de la început, bipartiţia presupusă de paralelismul sesizat iniţial stă sub semnul întrebării.

Pentru a înţelege exact construcţia acestui mic şi în aparenţă simplu poem trebuie deci să-i examinăm prozodia. Avînd în vedere titlul, începem cu rimele, care par extrem de simple, comune chiar. Consultînd însă *Dicţionarul istoric de rime* al Olimpiei Berca am constatat că ele sînt, dimpotrivă, puţin folosite : *zvoneşte / domneşte* apare numai la Macedonski *izvorul / păstorul* apare la Macedonski, Goga şi Pillat, *avîntă / cîntă* e folosită de Macedonski, Vlahuţă şi Isac, *şoptesc / iubesc* apare la Alecsandri, Eminescu şi Macedonski, *pur / azur* e utilizată de Bolintineanu, Macedonski, Pillat, Voiculescu, Barbu şi Arghezi, iar *apă / scapă* apare la mulţi poeţi, între care Dosoftei, Budai-Deleanu, Pann, Bolintineanu, Coşbuc, Isac, Topîrceanu, Pillat, Voiculescu, Blaga. Deci, din cele şase rime, una apare numai la Macedonski, două apar pentru prima dată la

Scanned with OKEN Scanner

Macedonski, una *(șoptesc / iubesc)* e utilizată numai de trei poeți al căror loc în sistemul literaturii noastre e bine precizat, una e utilizată cu predilecție de poeții moderni, cu toate că înainte de Macedonski a mai fost folosită, curios, de Bolintineanu, și una singură *(apă / scapă)*, poate tocmai rima care pare cea mai rară în inventarul nostru, are o circulație mare.

Dincolo de implicațiile de istorie literară, cele de mai sus ne indică, în cazul de față, un tratament specific al rimei la Macedonski. În primul rînd, majoritatea rimelor poemului sînt gramaticale și tocmai de aceea sînt puțin folosite de alți poeți. În al doilea rînd, ultima „rimă" este o indicație clară a modificării de funcție: cuvintele în relație de rimă nu sînt ambele plasate la sfîrșitul versului, primul ocupînd ante-antepenultima silabă a versului. E rimă internă sau rimă finală ? Procedeul în sine e ambiguu, și presupunem că restul textului ne va oferi o clarificare. De fapt aici consonanța din finalul versului alunecă spre interor.

Altă rimă marcată, dincolo de circumstanțele de istorie literară, este *apă / scapă*, unde primul cuvînt e cuprins integral în cel de al doilea, formînd ceea ce se numește rimă ecou.

Transcriind tipologic rimele poemului obținem: v. 1—2 — —cvc—cv; v. 3—4 — vcc; v. 5—6 — v—cv(c); v. 7—8 — vc—cv; v. 9—10 — v—cv; v. 11—12 — vc. Dacă încercăm o clasificare, vom observa, în primul rînd, că există rime bisilabice cu final vocalic și rime monosilabice cu final consonantic. În versurile 5—6 *(izvorul / păstorul)* considerăm, pentru a tranșa problema, că *-l* final nu este pronunțat. În categoria rimelor monosilabice cu final consonantic, *șoptesc / iubesc* (vcc) se diferențiază de *pur / azur* (vc) pe de o parte prin faptul că prima rimă se termină în două consoane, pe de altă parte pentru că, așa cum am văzut, cea de a doua are o situație specială în vers. În categoria rimelor bisilabice cu final vocalic există de asemeni două clase. În prima intră versurile unde accentul cade pe o silabă cu final vocalic *(iz-vó-rul / păs-tó-rul, á-pă / scá-pă)*. Prin situația neclară a ultimei litere din v. 5—6 și deoarece versurile 7—8 au rimă ecou, această clasă se scindează. În a doua clasă intră versurile unde silaba accentuată are final consonantic *(zvo-néș-te) dom-néș-te, a-vîn-tă / cîn-tă)*. În prima pereche a acestei clase se utilizează pentru consonanță și consoana care precedă vocala accentuată (consoana de sprijin), ceea ce nu se întîmplă în a doua pereche.

Analiza rimelor întreprinsă aici dovedește un lucru de care trebuie să ținem seama: în contextul în care sînt folosite de către Macedonski, rimele gramaticale simple sau rimele negramaticale relativ uzate capătă, fiecare, o individualitate specifică. Așa cum se știe, pe lîngă funcția de a marca finalul versului, în poezia strofică rima este utilizată pentru a contura unitățile strofice. Acordînd o individualitate foarte precisă fiecărei perechi de versuri care rimează, Macedonski elimină această funcție. El ne indică astfel că alta va fi misiunea consonanței în poemul său.

Încadrate sau nu în rimă și rimă internă apar alte fenomene de consonanță care pot fi relevante: multe cuvinte ale textului conțin grupuri fonetic identice. Astfel se detașează, printre altele, *ușOR, zbOR; se aurESC, își șoptESC, se iubESC; dimineAȚĂ, viAȚĂ; divINĂ, deplINĂ; avÎNtă, ÎNchisoare; CÎntă, salCÎmul, se auresC Își; ulMUL, salcîMUL, plopUL; plOPul, șOPtesc; ZVOnește, iZVOrul; iDIla, DIvină, DImineața; ALbe, sALcîmul, vALe; PLopul, dePLină; cURge,*

URcă, aUResc, azUR, pUR; LImpede, depLInă; harPĂ, PĂstorul, aPĂ, scaPĂ; FReamătă, FRunză; suFLetul, FLoare; etc.

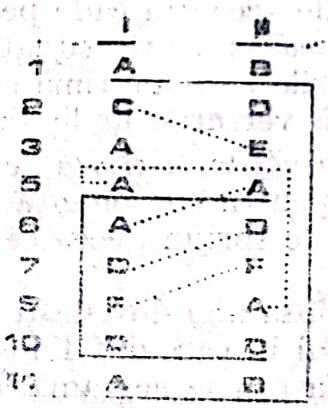
Ar fi poate interesant să se găsească, prin intersecţia acestor consonanţe, unele puncte forte ale textului. Rămînem însă la ipoteza că fenomenele de consonanţă servesc la crearea unei reţele sonore (ceea ce se numea în poetica epocii poezie instrumentală) care să asigure coerenţa ansamblului. Obţinînd însă un plus de coerenţă pe această cale, se pierde evident din caracterul diferenţiator al fenomenelor de consonanţă. Ca şi în domeniul rimei, poemul tinde spre un fel de nivelare, de anulare a proeminenţei anumitor poziţii.

Despre o marcare mai precisă a poziţiilor se poate vorbi în domeniul structurii metrice. Cele nouă versuri pline ale poemului au 15, 16 sau 17 silabe şi sînt, aşa cum e normal pentru versul lung românesc, împărţite în emistihuri. Vom nota în continuare primul emistih cu I, al doilea cu II. Majoritatea versurilor au 16 silabe, cu excepţia versului 2, de 17 silabe, şi 3, de 15 silabe. Abaterea de la norma metrică a poemului are loc deci în prima strofă. Locul exact al abaterii este emistihul I din versul 2 şi emistihul II din versul 3. Versurile 2 şi 3, împreună, recuperează norma — (17 + 15) : 2 = 16. Procesul de recuperare se petrece, am putea spune, în diagonală, de la 2 I la 3 II.

Există în poem şase tipuri de emistihuri:

A: ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – (v. 1 I, 3 I, 5 I, 5 II, 6 I, 9 II, 11 I)
B: – ⏑ – – – – – ⏑ – (v. 1 II, 11 II)
C: – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – – (v. 2 I)
D: – – – ⏑ – – ⏑ – (v. 2 II, 7 I, 6 II, 10 I, 10 II)
E: – – – ⏑ – – – ⏑ (v. 3 II)
F: ⏑ – – – – – – ⏑ – (v. 7 II, 9 I)

Repartiţia în text a tipurilor de emistih este:



Singurele versuri cu aceeaşi structură sînt primul şi ultimul. Versurile 5 şi 10 au ambele emistihuri identice. Emistihurile 2 I şi 3 II nu apar decît o dată. După cum se vede, există două tipuri de organizare metrică a poemului: primul, prin tipuri de versuri repetate sau prin versuri cu emistihuri identice, segmentează orizontal textul (de altfel, identitatea primului şi ultimului vers este o marcă de delimitare a textului); al doilea, inaugurat de versurile 2 şi 3, operează pe diagonală. Aşa cum reintrarea în norma metrică, atacată în 2 I, se produce în 3 II, 5 II este identic cu 6 I, 6 II cu 7 I, 7 II cu 9 I. Acelaşi principiu apare de altfel şi în realizarea

Scanned with OKEN Scanner

concretă a versurilor pentru că și aici există două feluri de legături :

Rimele cîntă pe harpă . . . . . .
Rimele cîntă pe harpă . . . . . .
. . . . . *Sufletul ce se avîntă / cîntă*

Sufletul ce se avîntă, cîntă . . . . . .

Rezultă deci că dificultățile analitice pe care le-am prevăzut la început decurg din utilizarea acelorași mijloace de construcție a textului în două moduri diferite, cu două funcții diferite, în cadrul unui singur poem.

Pentru a încheia această fastidioasă parte de analiză formală mai trebuie să explicăm ce se întîmplă cu porțiunile metric și ritmic aberante ale textului. Întîi chestiunea metrică : de ce 2 I are o silabă în plus și 3 II o silabă în minus? În aparență, 2 I este un emistih „greșit", pe cînd 3 II este corect. Aceasta ține însă de ritm, și nu de metru. În domeniul strict metric, o silabă în plus sau o silabă în minus înseamnă cam același lucru. Pentru construcția poemului, este mai importantă situația din 3 II. Aici găsim singura rimă propriu-zis masculină. Prezența ei deschide posibilitatea apariției celuilalt final de vers masculin, *a-zúr*. În felul acesta dubla utilizare a tehnicii poetice despre care am vorbit mai sus este ilustrată. Trecerea de la rima finală la rima interioară și apoi la consonanțe care nu mai sînt legate de sistemul versului este una din regulile de construcție a textului. Pentru a indica aceasta, Macedonski recurge la mijloacele metrului.

În domeniul ritmic, după cum se poate observa, patru din cele șase tipuri de emistih (respectiv 15 emistihuri) sînt formate din ceea ce versificația tradițională ar defini drept doi dactili și un troheu, sau pot fi asimilate acestei formule. Emistihurile de tip B și C (respectiv 1 II, 11 II și 2 I) au accent pe silaba a doua, deci cel puțin primul dactil nu se realizează. Ceea ce se întîmplă cu 2 I este mai puțin important. Așa cum, împreună cu 3 II, se regularizează metric, din punct de vedere ritmic, după silaba a treia, el devine limpede dactilic, *freamătă* fiind, împreună cu *rimele* și *sufletul*, dactil perfect. De altfel acestea sînt singurele cuvinte dactilice din întregul poem. În cazul lui 1 II și 11 II dificultatea nu stă numai în poziția anormală a accentului de pe silaba a doua, ci și în situația monosilabelor *zbor* și *pur*. Nu este cazul să intrăm aici în discutarea statutului monosilabelor în versul românesc. Trebuie scos însă în evidență faptul că, la fel cum *pur* rimează cu *azur*, *zbor* rimează în interiorul versului cu *ușor* și *divină* cu *deplină*. Primul și ultimul vers ne indică, prin abaterea ritmică, importanța unui proces care e foarte evident definit în domeniul rimei. Acest proces este glisarea funcțiilor unor procedee care se „scurg" unul într-altul, una într-alta.

Există deci o ambiguitate de principiu a poemului lui Macedonski, ambiguitate care poate fi considerată însuși motorul construcției textului. Procesul de glisare despre care am vorbit funcționează, cel puțin în planul formal, cu mare rigurozitate, și prin aceasta asigură coerența unui text conceput, în spiritul esteticii instrumental-muzicale simboliste, ca un continuum, ca ceva care nu poate fi înțeles rațional, ci numai intuit. Rămîne să vedem dacă lumea textului are și ea tendința de a se plasa într-o stare fluidă, în care obiectele și conceptele se dizolvă unul în celălalt.

În buna tradiție a poeziei pure, *Rimele cîntă pe harpă* este construită pornind de la un artificiu curent în epocă : pe de o parte, supri-

Scanned with OKEN Scanner

marea elementelor de relaţie din text şi înlocuirea lor prin simpla juxtapunere, pe de altă parte, anularea naraţiunii prin desfiinţarea legăturilor cauzale şi chiar a celor care indică succesiunea. În lumea textului se află o serie întreagă de obiecte *(rimele, harpa, un zbor, paseri albe, dimineaţa, ulmul, salcîmul şi plopul, idila, vale, izvorul, păstorul, sufletul, frunză, apă, parfumul din floare, închisoare, azur)*. Totodată, se petrec o sumă de evenimente : *rimele cîntă, se zvoneşte un zbor de paseri, copacii se auresc, (ei, ele) îşi şoptesc şi se iubesc, izvorul curge, idila şi păstorul sînt blonzi, sufletul cîntă* etc. Atît obiectele cît şi evenimentele din această lume sînt, în mare măsură, disparate. Nu este deloc evidentă ordinea în care se petrec evenimentele. Faptul că primul emistih din prima strofă se repetă ca prim emistih al strofei a doua poate eventual sugera concomitenţa evenimentelor. De ce e nevoie, din mulţimea copacilor posibili, să se aleagă exact aceştia trei? E adevărat că plopul e un arbore „poetic", dar de ce apar împreună cu el salcîmul, care este un copac de cîmpie uscat şi puţin arătos, şi ulmul, care, în poezia română, are atît de puţină semnificaţie? Ce înseamnă cele două puncte care încheie emistihul refren *Rimele cîntă pe harpă :*? Vom citi *rimele cîntă, deci ..., rimele cîntă, ceea ce înseamnă ..., rimele cîntă în timp ce ...* sau în altă interpretare? Este prematur să rezolvăm într-un fel aceste întrebări. Le vom da un răspuns numai în măsura în care vom reuşi să desprindem din text regulile conform cărora toate elementele disparate ale lumii stau împreună.

Ceea ce frapează la prima vedere în textul lui Macedonski este abundenţa figurilor din familia metonimiei. De exemplu, *Sufletul cîntă cu frunză, cu apă* trimite în mod automat la *Ulmul, salcîmul şi plopul*, pe de o parte, şi la *limpede cuge izvorul*, pe de altă parte. De altfel, întreg poemul este încadrat de metonimii : el se deschide cu *rimele* (pentru poezie) şi se închide cu *azur* (pentru cer).

Dacă urmărim figurile de acest tip ajungem la situaţii unde sîntem obligaţi să recurgem la informaţii din afara textului pentru a înţelege figurile. Astfel, legătura între *dimineaţa domneşte* şi *(copacii) se auresc* presupune o serie de cunoştinţe despre o lume actuală, în care razele soarelui, dimineaţa, cad sub un unghi mic asupra lumii, şi din această cauză lumina capătă o culoare galbenă, care schimbă culoarea obiectelor, făcîndu-le să fie galbene şi strălucitoare, ca aurul, care este prin definiţie galben şi strălucitor. În alte situaţii, cunoştinţe de acest fel sînt cuprinse în însuşi textul : *sufletul se scapă de închisoare cu p a r f u m u l d i n f l o a r e*, unde este clar că parfumul e conţinut de floare, deci extragerea unei substanţe de tipul parfumului *(sufletul)* dintr-un recipient *(închisoare)*, altfel spus, obţinerea unei esenţe, e un proces similar. Prin analogie, seria *suflet — parfum (esenţă)* este pusă în relaţie cu seria *închisoare — floare*. De aici, o serie întreagă de implicaţii în construcţia textului. Rezultă că Macedonski utilizează cel puţin două tipuri de metonimii : unele, pentru înţelegerea cărora e nevoie de informaţii de tip enciclopedic, altele care devin posibile pe baza informaţiilor cuprinse de text.

Una din cele mai importante metonimii ale textului este cea cu care se deschide poemul şi mai ales continuarea ei. Dacă *rimele* înseamnă poezie, a doua metonimie pe acest traseu este *idila*. Idila este de obicei definită ca o poezie de dragoste care e plasată într-un cadru de natură frumoasă, curată, limpede, luminoasă, dar convenţională, şi avînd ca personaje păstori. Deci legătura între *idila* şi *păstorul* este în primul rînd metonimică şi apoi e marcată prin prezenţa epitetului *blond(ă)*. Ca

Scanned with OKEN Scanner

într-un „idilic" tablou de gen, păstorul e pe *vale* și *izvorul* curge limpede. Iată deci, iarăși metonimic, definit cadrul. Lipsește componenta erotică, pe care o vom regăsi în *Își șoptesc, — s e i u b e s c*. Prin acest ultim element, tiaseul metonimic se întoarce spre începutul poemului: fără indicații sintactice sau narative, *Își șoptesc, — se iubesc* poate trimite la elementul natural precedent *(copacii)*, la *paseri ce freamătă* sau la *rimele*. Dacă vom considera că și *copacii*, și *zborul de paseri*, și *dimineața* sînt parte din *idila*, seria de metonimii se închide, iar nominalizarea pronumelui *își* nu mai e esențială. În felul acesta, printr-un lanț metonimic, întreaga primă parte a poemului este cuprinsă într-un spațiu definit drept cultural.

Prima parte a textului se încheie cu exclamația *O ! Viață !* Dacă prin analogie includem toate elementele precedente ale textului în *viață*, obținem o a doua metonimie globală. Aceasta e justificată și de metonimia următoare, tot cu caracter global, *viață — sufletul*, care inițiază a doua secțiune a textului. Prima serie de metonimii este pusă sub semnul poeziei, deci a unui spațiu convențional, cultural, exterior, pe cînd a doua parte este pusă sub semnul *sufletului*, spațiu real, interior. De aceea metonimiile care leagă primul segment de cel de al doilea sînt de tipul „pars pro toto": *frunză* pentru *copaci*, *apă* pentru *izvor*, *floare* pentru *salcîm* și, mai ales, *esență divină*.

Trebuie remarcat însă că, prin această serie de figuri, spațiul convențional al *rimelor*, *idilei* este investit cu caracterul *viață*. Dacă procedăm din nou analogic, spațiul definit de *viață* și *rime* este format dintr-o formă și o esență, la fel cum floarea are parfum. Această esență e de natură *divină*, iarăși metonimic față de figura finală *azur = cer*.

În acest moment al analizei am ajuns să facem apel la fapte care țin deja de domeniul metaforei. Operînd cu analogii sau descoperind mărci comune pentru diferitele elemente ale textului, părăsim domeniul metonimic. Nu fără a face o ultimă remarcă: conform retoricii tradiționale, figurile de substituție constau în utilizarea unui termen î n l o c u l altuia. În textul lui Macedonski găsim în mod sistematic ambii termeni. În acest sens, s-ar putea vorbi de o tipologie a metonimiilor, pornind de la cele pentru care e nevoie de informații enciclopedice, pînă la cele foarte aproape de metaforă, generate în text pe baza unor operații de tip analogic. Faptul că ambii termeni ai figurii se găsesc în text e o indicație că o asemenea tipologie nu este altceva decît o imagine a procesului de construcție a figurii, deci o imagine a generării „mesajului" poetic.

Cea mai simplă figură din familia metaforei constă în plasarea în aceeași clasă a elementelor lumii, asemănătoare sau nu, care au cel puțin o marcă comună. Un exemplu foarte bun în acest sens este versul 6, unde *idilă* și *păstorul* au marca b l o n d. Pe acest procedeu se bazează și paralelismul de care am vorbit inițial: *rimele cîntă — sufletul cîntă*. Se conturează astfel cîteva domenii de tipul: *rimele cîntă, (ei, ele) își șoptesc, un zbor se zvonește, sufletul cîntă*, cu marca s o n o r; *zbor de paseri ce freamătă, curge izvorul, sufletul se avîntă, se scapă, urcă, se absoarbe*, cu marca m i ș c a r e; *(copacii) se auresc, blondă e idila, blond e păstorul*, cu marca g a l b e n.

Cuplate cu lanțurile metonimice de mai sus, aceste serii permit să se investească cu sens în chip metaforic aproape toate elementele textului. Astfel, de exemplu, *sufletul* e *pur* pentru că e *limpede*, ca *izvorul*, dar și pentru că aparține domeniului *viață*, ca și *zborul de paseri a l b e ce frea-*

mătă, care, la rîndul său, trimite metonimic, prin *freamătă*, la *plop*, care intră în clasa din care face parte și *idila*.

Direcțiile în care se fac operațiile de lectură a poemului sînt indicate prin mijloace gramaticale, bazate, ca și procedeele de tip metaforic, pe asemănare, de data aceasta structurală. Tehnica simbolistă a eliminării conexiunilor gramaticale face ca indicațiile să fie puține și aparent nesemnificative. Totuși similitudinea formelor sintactice își are importanța ei. *Paseri albe ce freamătă* și *sufletul ce se avîntă* au aceeași formă. Urmărind interpretările propuse în paginile precedente, e evident că și pe identitatea formală se sprijină legătura dintre *zborul de paseri*, cu sunet nedefinit și cu mișcare nedeterminată, și *suflet*, care *cîntă* și se mișcă pe o direcție ascendentă precis definită.

Aceeași formă au și *ușor un zbor se zvonește — limpede curge izvorul — sufletul ... pur s-absoarbe*. Toate acestea sînt formate dintr-un subiect, un predicat și un determinant care determină atît subiectul cît și predicatul. În toate cele trei expresii, determinantul precedă predicatul, fapt care îi asigură ambivalența. Dacă Macedonski ar fi scris **curge izvorul limpede* sau **izvorul curge limpede*, în primul caz *limpede* ar fi fost adjectiv, iar în al doilea, adverb. Atît identitatea structurală a celor trei expresii, cît și ambiguitatea funcțională a adverbialelor permit ca pozițiile marcate astfel să fie puse în legătură. Plasate pe liniile trasate de interpretările propuse pînă acum, aceste expresii direcționează mai precis lectura.

Ajunși la acest punct al analizei, trebuie să remarcăm faptul că ordonarea lumii textului, așa cum am propus-o, este totuși relativă, în primul rînd pentru că parametrii avuți în vedere nu sînt de același rang. Iată, spre exemplificare, răspunsul la una din întrebările pe care le-am pus mai sus. *Ulmul, salcîmul și plopul* apar împreună în text din motive diferite : *ULmUL* este întruchiparea figurii sonore dominante a textului, *plopul* implică metonimic *frunza* care *freamătă*, ca și *zborul de paseri*, iar *salcîmul* are, conform definiției, *flori albe*, ca *paserile ;* totodată, *salcîmul* stabilește cu alte cuvinte ale textului relații de consonanță — *salCÎmul, CÎntă, se auresC Își , . . ; sALcîmul, ALbe, vALe ; salcîMUL, parfuMUL, ulMUL*. Faptul că asemenea puncte ale textului marchează intersecția a mai multe direcții de analiză e o dovadă în plus că procesul de glisare a procedeelor, așa cum l-am scos în evidență, își extinde zona de acțiune asupra întregului text.

Pînă acum am avut în vedere fenomene de tip retoric și lingvistic. Textul lui Macedonski conține însă și reguli de alt tip. Există, așa cum am arătat la început, o oscilare a formei strofice a poemului între ordinea numerelor pare și cea a numerelor impare : trei strofe, de trei versuri, ultimul vers al fiecărei strofe avînd o coda, care poate fi considerată al patrulea vers, mai ales că e pusă în relație de rimă cu versul precedent.

Această organizare numerică apare și în alte domenii. Copacii sînt trei, codele celor trei strofe sînt, una trisilabică, două bisilabice, sînt două emistihuri de tip B, unul de tip C, două de tip E, unul de tip F. Bipartiția aparentă a textului e pusă sub semnul întrebării de apariția unui al treilea termen : *rimele — /viață/ — sufletul*. În prima strofă apar trei elemente ale lumii naturale — *zborul de paseri, dimineața* și *copacii*. Frazele în care apar *dimineața* și *copacii* au un singur verb, pe cînd fraza în care apare *zborul* are două verbe. Strofa se încheie cu o pereche de verbe. Dacă dăm acestei perechi accepția pe care am propus-o, *cîntă* strică echilibrul perechii.

Scanned with OKEN Scanner

Ultima strofă are o construcție simetrică : *sufletul cîntă și se scapă / Sufletul urcă și se absoarbe.* Dar *sufletul* este definit : *sufletul ce se a v î n t ă.* Acest ultim verb face ca fiecare pereche simetrică să fie dominată de verbul care definește subiectul.

În toate domeniile pe care le-am avut în vedere, regula numerică par—impar (doi—trei) e prezentă. Și din acest punct de vedere textul oscilează între două principii sau, mai bine spus, este rezultatul aplicării concomitente a două principii constructive distincte.

Ambiguitatea fundamentală a poemului nu înseamnă în mod obligatoriu dezordine, mai ales că mesajul său e foarte limpede :

POEZIA = utilizînd și eliminînd circumstanțele azur =
Rimele ajunge în CER

Evidența tezistă a mesajului este fapt secundar în poemul lui Macedonski. Regula acestui text este utilizarea, în toate planurile, a cel puțin două principii constructive opuse, principii care se împletesc atît de strîns încît își pierd identitatea funcțională. În acest sens trebuie înțeles și jocul continuu dintre metonimie și metaforă.

Un asemenea text este concomitent un obiect și un proces. Caracterul de obiect, deci închiderea textului, e dat de procesele figurative de tip metaforic, a căror realizare se face predominant în interiorul poemului. Caracterul de proces, deci deschiderea textului, altfel spus, schimbarea de stare prin trecerea prin stări intermediare, e dat de procedeele de tip metonimic, a căror amorsare și rezolvare are loc în afara textului.

Ceea ce numim în retorică figuri sînt elemente ale textului care se formează în cadrul acestuia, în măsura în care sînt inițiate prin legăturile lingvistice pe care le stabilesc cu o lume actuală, dar care se realizează ca atare numai în măsura în care stabilesc relații, mediate sau imediate, cu celelalte elemente ale textului. În poezia de tip simbolist, unde narațiunea e eliminată cu bună știință, toate acestea ies foarte clar în evidență.

În această accepție, un text poetic este în primul rînd o țesătură de relații și înțelegerea textului nu înseamnă numai a înțelege mesajul, ci și, mai ales, a cuprinde cît mai multe din aceste relații. De aici decurge și coerența i n t e r n ă a unui asemenea tip de text.

Analiza întreprinsă aici nu ajuge numai la considerații despre statutul limbajului poetic și al figurilor. Ea precizează, pentru mai buna înțelegere a fenomenului numit „poezie modernă", unele idei cu implicații de teorie și istorie literară. Poemul lui Macedonski este un exemplu tipic pentru ceea ce Hugo Friedrich numea definire prin aproximație. Formula cercetătorului german trebuie amendată. Definirea aproximativă este de fapt rezultatul sistemului de relații multiple, în care fiecare punct al țesăturii este legat de toate celelalte fie direct, fie mediat, fie în adîncimea, fie în suprafața textului. Definirea aproximativă înseamnă deci determinare multiplă.

În același timp poemul însuși se găsește în relații multiple cu lumea actuală. Poate că cele mai importante relații cu lumea trec prin limbă și prin ale texte, deci prin c u l t u r ă.

MIHAI POP

(Comunicare la „Cercul de poetică" ianuarie 1985)

Scanned with OKEN Scanner

NICHITA STĂNESCU, *ÎN DULCELE STIL CLASIC*

1 Dinr-un bolovlan coboară
2 Pasul tău de domnişoară,
3 Dintr-o frunză verde, pală
4 Pasul tău de domnişoară.

5 Dintr-o inserare-n seară
6 Pasul tău de domnişoară.
7 Dintr-o pasăre amară
8 Pasul tău de domnişoară.

9 O secundă, o secundă
10 Eu l-am fost zărit în undă.
11 El avea roşcată fundă.
12 Inima încet mi-afundă.

13 Mai rămîi cu mersul tău
14 Parcă pe timpanul meu
15 Blestemat şi semizeu
16 Căci îmi este foarte rău.

17 Stau întins şi lung şi zic,
18 Domnişoară, mai nimic
19 Pe sub soarele pitic
20 Aurit şi mozaic.

21 Pasul trece eu rămîn.

Semnul lingvistic — şi cel poetic deci — e diacritic, ceea ce înseamnă că pentru a-l cunoaşte trebuie să-l modelezi. Este ceea ce ne-am propus să facem prin analiza poeziei *În dulcele stil clasic* de Nichita Stănescu : să oferim un m o d e l ulterior interpretabil de către critică. Modelul este construit prin omologarea unor lecturi (a unor practici) la diverse nivele (prozodic, sintactic, semantic şi semiotic), nivele alese nu la întîmplare, ci dictate de m a t e r i a l i t a t e a textului (de materialitatea numită text)*.

Demersul nostru a ţinut seama de faptul că t e x t u l se constituie în acelaşi timp ca o structură închisă şi deschisă, că este autoreferenţial şi, simultan, indexează lumea. S-a căutat corelarea între ele a tipurilor de articulare (= de logică) proprii fiecărui nivel, în aşa fel încît să nu fie privilegiat planul semificatului în dauna celui al semnificantului — sau invers — şi să reiasă în permanenţă caracterul nonarbitrar al semnului poetic, unitatea dialectică în care intră cele două planuri. Ceea ce s-a obţinut în urma analizei (demontare — remontare a textului) este un o b i e c t — s e n s căruia interpretarea ulterioară urmează să-i confere în mod explicit o semnificaţie ideologică (de altfel implicit prezentă în teoretizarea noastră).

Teoretizările noastre sînt rezultanta unei practici a textului (acestuia), astfel încît sensul nu apare ca un dat iniţial, ci ca rezultatul unei p r o d u c t i v i t ă ţ i ce îl repune în discuţie; discuţie doar provizoriu încheiată de lectura interpretativă (care se aplică, astfel, unei opere deschise). Vorbind de productivitate, avem în vedere limbajul atît ca spaţiu

* Textul a fost elaborat în 1972 şi împărtăşeşte presupoziţiile poeticii acelui moment.

Scanned with OKEN Scanner

de acțiune a unor forțe materiale, productive, cît și ca sistem de comunicare.

Modelul nostru articulează cele două moduri de a considera limbajul. El furnizează unele date, parțiale, asupra conjugării textului și a lumii prin raportul de inter-/extra-textualitate (aceasta din urmă la nivelul volumului din care face parte poezia analizată, a operei literare, a seriei culturale etc.); statutul textului se definește astfel orizontal (1) : aparține deopotrivă subiectului scriiturii și destinatarului; vertical (2) : el este orientat spre un ansamblu de texte anterioare sau sincronice.

1. După cum aflăm din *Către cititorul cărții acesteia*, volumul este o „înșiruire de versuri" — nu șir, ci înșiruire : versuri luate din ordinea paradigmatică și organizate sintagmatic. În fiecare vers („poem"), restul paradigmei in-sistă.

Desfășurîndu-l ne vom afla în fața a două segmente (cicluri), tematizate printr-un titlu. Vom utiliza aceste titluri în analiza noastră, dat fiind că, într-o civilizație a cărții, cum este a noastră, titlul nu este o simplă indexare, ci și rezumatul conținutului. Vom obține din *Unsprezece feluri de a-ți pierde lumea* (1) și *În dulcele stil clasic* (2) o sintagmă ce va fi restrîngerea particularizantă a celei dintîi : *A-ți pierde lumea în dulcele stil clasic.*

Primul ciclu propune unsprezece modalități; dar, în totalitatea lui, volumul dă ca dominantă doar modalitatea clasică : deoarece al doilea titlu ocupă cam patru cincimi din volum și mai ales fiindcă titlul general al cărții, care închide și supradetermină cele două cicluri, este tot *În dulcele stil clasic.*

Dat fiind faptul că elementul indispensabil constituirii oricărui enunț asertiv este verbul, vom pleca, în descrierea noastră, de la *a pierde.* Ca atare nu-l întîlnim în primul ciclu decît de 5 ori (dintr-un total de aproximativ 600 de verbe-ocurență), iar în al doilea de 10 ori (dintr-un total de aproximativ 900 de verbe-ocurență). Dar cîmpul său e cu mult mai mare : aproape 22 % din primul ciclu și aproximativ 30 % din cel de al doilea. Verbele care îl formează se grupează în serii care se întîlnesc și se întretaie la tot pasul (prin semnificat sau semnificant) : *a cădea : a decădea, a pica, a coborî* (care apare și în textul pe care îl analizăm), *a scoborî, a plana, a se prăbuși ; a apăsa : a stoarce, a elimina, a naște, a lepăda, a izgoni, a goli ; a păși : a merge, a zbura ; a paște : a mînca, a bea, a respira* (ceva), *a mirosi* (ceva) ; *a curge : a se scurge, a plînge, a ploua ; a transforma : a plesni, a jupui, a izbi, a ciocni, a crăpa, a sparge, a zdrențui, a tăia ; a trage : a atrage, a retrage, a abstrage ; a deveni* etc. Replasîndu-le în contextul din care le-am abstras, am putea vedea că toate exprimă un proces care are loc pe o verticală, proces orientat de sus în jos, în general, limitat inițial.

O confirmare că într-adevăr procesul se desfășoară de sus în jos ne este adusă de extrem de mica frecvență a verbelor exprimînd elevația : 2,5 % în primul ciclu și 3,5 % în cel de al doilea ciclu. Tot o frecvență extrem de joasă o au verbele ce exprimă staticul : 2 % în primul ciclu, 5,7 % în cel de a doilea.

În jurul pivotului verbal se găsesc diverși a c t o r i caracterizați printr-o extremă mobilitate; aceasta îi împiedică să se oprească, să se fixeze, fie în stînga, fie în dreapta verbului, pentru a deveni funcții. Ei apar, indiferent de poziție, fie ca subiect, fie ca obiect; ceea ce face ca propoziția-tip să fie de forma $GN_1 + GV + GN_2$, unde $GN_1 = GN_2$. Este deci o propoziție pronominalizată; o dovadă suplimentară ne este

Scanned with OKEN Scanner

furnizată de faptul că majoritatea verbelor citate mai sus apar şi la diateza reflexivă. Dar nu numai ele, ci şi verbe cărora uzul le-a consacrat doar o formă activă : *a se muri, a se respira, a se adormi.* Această *pierdere* poate fi acum interpretată drept o dedublare a unităţii, nesfîrşită multiplicare, coborîre în sine a lumii din lume. Şi totul purtînd semnul negativ : căci e vorba de o „pierdere", de o golire.

★

2. Poemul este compus din cinci catrene şi un vers izolat, cu aspect conclusiv. Ca în majoritatea poeziilor româneşti, ritmul este convenţional, accentul metric nefiind într-o coincidenţă perfectă cu cel din limba obişnuită. Primele trei strofe, cu rimă feminină, au opt silabe, celelalte — şapte. Metrul este format din măsuri de două silabe, în ritm trohaic. Rima, relativ neregulată în primele două strofe, este regulată în următoarele trei, iar versul final este independent. Versurile 2, 4, 6, 8 sînt identice, iar versurile 1, 3, 5, 7 au aceeaşi iniţială. Se poate deci vorbi de o rimă de început, foarte regulată, care compensează rima finală în primele două strofe.

În aparenţă, ne aflăm în faţa unei poezii cu o formă „clasică", fără nici o complicaţie în ceea ce priveşte nivelul strict al versificaţiei. Reluînd cele spuse mai sus, putem observa o mare varietate de fenomene, unele de ordin metric, altele ţinînd de construcţia sonoră, care complică lucrurile. La nivelul metric, noncoincidenţa accentelor care pot constitui un indiciu pentru existenţa unei organizări interne a poemului care să difere de convenţia aparentă.

2.1. Nivelul fonematic al textului marchează o serie de repetiţii, unele mai vizibile (cuvinte sau sintagme recurente), altele mai puţin evidente. Există, astfel, un grup al cărui iniţiator este primul vers, deosebit de cele care îi repetă iniţiala pe opoziţia „Dintr-*un*"/ „dintr-*o*" ; grupul fonetic *UN*, izolat faţă de ocurenţa multiplă a lui *dintr-o*, se regăseşte un *UNdă*, *frUNză*, *lUNg*. La fel, *PA(s)ul* recurent, faţă de *PASăre* şi *PARcă*, sau *paSUL* faţă de *merSUL*. În relaţia dintre rima finală şi restul versurilor avem grupul *RĂ* din *domnişoaRĂ*, *coboaRĂ*, *seaRĂ*, *amaRĂ*, faţă de *RĂmîi*, *RĂmîn*, *RĂu*, şi seria inversă *ĂR (zĂRit, pasĂRe)*. Grupul semivocalic din *domnişOARă* este reiterat în *sOARele*, *fOARte*. După o regulă similară de opoziţie se constituie alte două serii opuse, *ES/SE*, din *ESte*, *blEStem / înSErare*, *SEară*, *SEmizeu*, *SEcundă*. O extensie a grupului poate fi considerată, ca şi semivocala din exemplul precedent, organizarea *blESTEmat*, *ESTE*, *STau*, *foST*. Ca o primă observaţie, se poate spune că, măcar în unele din manifestările lor, aceste serii ajung la grupări semantice, care pot avea sens şi existenţă de cuvinte independente : *un*, *oară*, *este*. Cuplînd această observaţie cu cea iniţială, şi anume că versul prim are o existenţă privilegiată, este legitim să urmărim conexiunile lui *bolovan*, care sînt şi ele duale : *BOLovan/ B-Lestemat* şi *bolovAN/timpAN*. Acestea fiind marcate intuitiv, se impune o primă ipoteză : forma sonoră a poeziei este în sine purtătoare de sens. Admitem deci existenţa unui sens „anagramat" în textul operei analizate, ţinînd seama de faptul că poezia este scrisă în dulcele stil clasic. La acest nivel al analizei menţinem ideea anagramei ca simplă ipoteză. O a doua ipoteză, decurgînd din prima, este că forma sonoră a poeziei este purtătoare de sens în altă accepţie, deci la alt nivel ierarhic, şi anume ca un model de organizare care poate fi regăsit în alte planuri. Plecînd de la observaţiile de mai sus, vom afirma deci că grupul *dinTR-un/TRece*

Scanned with OKEN Scanner

se află în relaţie cu grupul *dintr-UN/UNdă, frUNză, lUNg*, la fel cum *PA(S)ul / PASăre, PArcă* se află în relaţie cu *paSUL / merSUL*. Vom spune deci că ne aflăm în faţa unui sistem de relaţii pe care le putem echivala. Aparţin aceloraşi cuvinte în două poziţii, fapt care marchează ceea ce se numeşte „ambiguitate", fără să dăm acestui termen accepţia „metafizică" pe care o purta el în primele cercetări structuraliste. Că sistemul de echivalări al relaţiilor funcţionează este verificabil şi prin existenţa altor serii paralele : *-RĂ/ĂR, -SE/-ES*.

O nouă procedură de verificare este refacerea drumului parcurs pînă aici pe baza unui alt parametru. Alegem pentru aceasta rima. Fie rimele din primele două versuri : *-oară* şi *-şoară*, diferite între ele prin apariţia consoanei *ş* în poziţie iniţială şi versurile 9, 10 faţă de 11, 12, unde fenomenul se repetă : *undă / fundă*. Putem spune deci că relaţia între primele două versuri este identică cu cea dintre versurile catrenului al treilea. Conform aceluiaşi tipar, rimele *-oară* şi *-eară* sînt în relaţie similară cu rimele strofei a patra, *-ău* şi *-eu*. La fel, rimele secunde din primele două strofe, *-ală/-ară*, intră în relaţie cu celelalte rime care le înconjoară. O relaţie inversă faţă de cea de tipul *undă / fundă*, unde diferenţa e dată de existenţa unei consoane de sprijin în cadrul silabei accentuate, apare în ultimul catren, unde versurile 17, 18, 19 rimează prin silabe incomplete, pe cînd ultimul rimează prin silabă completă, deosebirea fiind marcată aici de absenţa consoanei de sprijin. Pornind de la aceste observaţii, sîntem în măsură de a organiza materialul faptic :

dacă *-oară : -şoară : :undă : fundă* şi

-oa(ră) : -eară : :-ău : -eu, putem deci presupune un sistem similar în relaţia *-ală : -ară*, inversiunea acestuia fiind relaţia *-ic : ic*. La nivelul cel mai superficial, acest sistem de relaţii este vizibil în opoziţia rimă oxitonă : rimă paroxitonă *vs.* nonrimă. Ceea ce am făcut pînă acum a constituit o procedură de descriere a unui grup de fapte care trebuiau organizate şi clasificate. Dar, mai mult decît atît, ne aflăm în posesia unui model elementar, format, prin ambele analize întreprinse, din echivalări şi inversiuni model servind la modelarea structurii de semnificaţii care este poemul.

2.2. O nouă procedură de verificare constă în aplicarea modelului la manifestarea acestor relaţii. Transcriem deci *[-oa(ră) : -ea(ră)] : :[-ău : -eu]*. În prima pereche de relaţii obţinem ca prim termen grupurile *oa, -ău, -∅(oară) -ş(oară) : :∅(undă) : f(undă)*, iar în cel de al doilea grupurile *ea, eu*. În cea de a doua pereche, opoziţia se manifestă între o marcă (∅) şi un element marcat *(ş, f)*. Ca o observaţie suplimentară şi posibilă, putem vorbi şi aici de o structură anagramatică, de o opoziţie semantic/nonsemantic, funcţionînd în mod invers cu opoziţia marcat cu marca zero / marcat cu o marcă manifestă. Că prechea *eu : ea* este fundamentală pentru organizarea poemului este evident chiar şi pentru cel mai naiv lector. Mai puţin vizibil este sistemul în care acest grup elementar se plasează : relaţia de inversiune observată în repetate rînduri este o relaţie de tip semantic. Ea poate fi localizată cu predilecţie în strofa a treia, unde se petrec toate „modificările" poemului. Asimetric, poemul păstrează aceeaşi indeterminare şi în sistemul de relaţii, nu toate elementele fiind clasificabile în perechi de opoziţii.

2.3. Ca o concluzie la acest nivel al analizei poate sta acceptarea ca postulate a ipotezelor propuse mai sus şi deci acceptarea faptului că structura sonoră a unei poezii funcţionează ca un model organizator cu valoare semantică de relaţii, de o mare forţă operaţională.

Scanned with OKEN Scanner

3.1. Reducînd textul pe care-l analizăm la propoziţiile constitutive minime, ajungem la o primă clasificare: propoziţii cu o singură temă (formate, adică, doar dintr-un singur grup nominal (GN) şi un grup verbal (GV), acesta din urmă fiind fie verbul *a fi* urmat de un nume predicativ, fie un verb ce poate fi rescris ca *a fi* urmat de un gerunziu); şi propoziţii cu două teme ($GN_1 + GV + GN_2$; grupul verbal este un verb tranzitiv de tipul *a avea*). Aceste propoziţii sînt distribuite în modul următor:

— secvenţa I: versurile 1—8; propoziţii cu o singură temă;
— secvenţa II: versurile 9—12; propoziţii cu două teme;
— secvenţa III: versurile 13—21; propoziţii cu o temă.

Pentru aceasta din urmă sîntem datori cititorului cu o explicaţie: în versurile 17—18 întîlnim sintagma *zic ... mai nimic*, care, la o primă vedere, ar putea fi interpretată ca $GN_1 + GV + GN_2$; dar, de fapt, ea trebuie rescrisă ca non-*zic* *(zic)*, adică *a fi* + adj. ($GN_1 + GV$): „sînt tăcut", de pildă. În momentul acesta, sintagma se revelează omogenă.

În secvenţa II există trei propoziţii (pe care le vom nota aici cu P_1, P_2, P_3) cu două teme; interesant e faptul că P_1 *(Eu l-am fost zărit)* reia GN_1 din secvenţa I *(pasul)* şi o transformă în GN_2. P_2 şi P_3 o repun ca GN_1, în timp ce GN_1 din P_1 apare în P_3 ca GN_2. Altfel spus, între secvenţa I şi P_1 s-a stabilit un raport de transformare (operaţia de permutare a sintagmelor nominale subiect şi obiect); acelaşi lucru s-a petrecut şi între P_1 şi P_2 (care se află acum într-un raport chiasmatic). Raportul de transformare dintre secvenţele I şi II le conjugă; operaţia de permutare indică faptul că sintagmele nominale subiect şi obiect nu sînt actanţi, ci actori care pot intra oricînd într-o altă distribuţie. Ţinînd de verb, în fiecare propoziţie — în afara ultimelor două (versul 21) — apar sintagme nominale circumstanţiale (dimensionale sau nondimensionale); distribuţia lor se confirmă în segmentarea deja făcută (cu remarca, formulată mai sus, că ultimul vers apare acum izolat).

— secvenţa I: circumstanţiali dimensionali indicînd o limită simplă iniţială şi o orientare finală *(dintr-un bolovan, dintr-o frunză* etc.). Cele patru propoziţii sînt omogene, iar conţinutul semantic al verbului completează informaţia sintactică, arătînd că procesul are loc pe verticală, de sus în jos (= nu are limită inferioară).

— secvenţa II: în afara unui factor circumstanţial nondimensional (de mod: *încet)* şi a unuia dimensional temporal *(o secundă)*, întîlnim unul spaţial: *în undă*. Prepoziţia *în* indică, de obicei, un raport poziţional de includere (= limită dublă). Însă dată fiind construcţia chiasmatică (şi deci vecinătatea verbului *a afunda*, trebuie să interpretăm şi acest factor circumstanţial ca fiind dinamic, orientat tot pe verticală, de sus în jos. Astfel secvenţa II se cuplează din nou cu prima.

— secvenţa III: cuprinde doi factori circumstanţiali spaţiali statici. Prin aceasta ea se opune categoric secvenţelor I şi II. Primul dintre ei este introdus de prepoziţia *pe*, care indică poziţia (o stază, deci în raport cu o limită; are valoare de superioritate opunîndu-se lui *sub)*. Al doilea este introdus de locuţiunea *pe sub*, care indică tot poziţia faţă de o limită (de data aceasta cu valoare de inferioritate) într-un mod imprecis.

Analiza modificatorilor dimensionali ce afectează procesul ne duce la concluzia că în secvenţele I şi II acesta are o limită iniţială şi se desfăşoară de sus în jos (= orientare finală), iar în secvenţa III el este deter-

Scanned with OKEN Scanner

minat doar poziţional (valori : superioar *vs.* inferior) faţă de o limită oarecare. Între I şi II, pe de o parte, şi III, pe de altă parte, se stabileşte raportul dinamic *vs.* static. Nu am obţinut nici o informaţie despre versul 21.

3.2. Din punctul de vedere al modalităţii, propoziţiile textului sînt fie predominant asertive (secvenţele I–II), fie predominant exclamative (secvenţa III — minus versul 21).

— secvenţa I : este centrată asupra referentului ; cu toate acestea parteneriii comunicării sînt prezenţi prin destinatar *(tău)* însă într-o poziţie secundă (ca expansiune a GN_1). Secvenţa ar putea fi descrisă ca enunţare de enunţări de enunţuri, unde al doilea termen apare sub bară deoarece nu este mai marcat decît într-un discurs obişnuit.

— secvenţa II poate fi descrisă în aceiaşi termeni (cu deosebirea că aici apare şi celălalt pol al comunicării : locutorul ; este oarecum subliniată funcţia emotivă a limbajului şi nu cea conativă, ca în prima secvenţă). Punem şi aici *enunţări* sub bară, amintindu-ne convertirea lui *eu* în *el* (trecerea lui *eu* în cîmpul referenţial).

— secvenţa III este centrată pe partenerii comunicării (apar un imperativ şi un vocativ) ; sîntem în faţa unui act evident ilocuţionar în care accentul nu cade pe mesaj, ci pe locutor şi interlocutor ; locutorul emite enunţuri în vederea unei schimbări de situaţie (să ne amintim că, în această secvenţă, factorii circumstanţiali sînt statici). Putem descrie această secvenţă ca fiind o enunţare de enunţări de enunţuri.

Rezumînd, putem spune că primele două secvenţe au o structură diegetică : ele exprimă/re-prezintă ceva şi au, deci, o dimensiune temporală (despre a cărei orientare am vorbit deja) ; în timp ce ultima este mimetică (sau scenică), ea prezentînd ceva (dimensiunea temporală este zero ; un punct, prezentul, imobilitatea).

Versul 21 pare a restabili un echilibru între mimesis şi diegesis : *tu* (destinatarul) din secvenţa III ajunge printr-o serie de transformări *el (pasul)* şi este trimis astfel în cîmpul referenţial, al reprezentării (care are, ştim, o dimensiune temporală, o a patra dimensiune) ; a doua jumătate a versului este centrată pe locutor, care rămîne astfel în spaţiul scenic, în prezent : în punct, în imobilitate.

3.3. Segmentările şi echivalenţele sintactice pe care le-am identificat sînt coroborate de segmentările — echivalări prozodice. Într-adevăr, secvenţa I este (relativ) autonomă şi din punct de vedere metric : opt silabe, în timp ce restul versurilor au doar şapte. Opoziţia rimă oxitonă : rimă paroxitonă *vs.* nonrimă detaşează secvenţele II (rimă oxitonă) şi III (rimă paroxitonă) şi suspendă ultimul vers.

Al treilea fragment este dat în ambele etape ale analizei drept loc al transformărilor principale. Iar faptul că perechea *ea* : *eu* pare a fi fundamentală în structura poemului este confirmat şi aprofundat de abordarea sintactică din punctul de vedere al modalităţii.

Amîndouă nivelele se dovedesc, totodată, a fi purtătoarele unei tensiuni semantice determinate : nu sînt elemente pasive, indiferente, ci straturi active ale textului. Planul prozodic este mai relaxat organizat (dar tocmai prin aceasta cu o „energie" mai mare) ; cel sintactic este mai bine structurat. Disimetria dintre ele este şi ea o energie semnificatoare.

Scanned with OKEN Scanner

4. Spaţiul poeziei este închis, limitat de titlu — sintagmă rezumativă, aluzivă sau de semnalizare — şi de ultimul vers (21), care ocupă o poziţie privilegiată în economia poeziei : sinteză a organizării sintactice (mimesis şi diegesis), sintagmă asertivă (variantă a unui proverb). Titlul, ca şi sentinţa finală, sînt acte de autoritate, de orientare, de grilă a lecturii. Amîndouă aceste sintagme propun o izotopie verificabilă prin raportare la toată structura semantică a textului. *În dulcele stil clasic :* există posibilitatea unei duble interpretări, dintre care una este subsumată celeilalte : *stil clasic* = perioadă, fragment al unei desfăşurări culturale inclusă unităţii mai generale TIMP, şi = convenţie (manieră, modalitate). *Pasul trece, eu romîn :* se include de asemenea în izotopia TIMP (ca şi în aceea de convenţie, cod, în măsura în care proverbul reprezintă un sistem, un breviar de înţelepciune şi comportament în lume, iar aici — cristalizare a unui apocalips care a fost de mult, cf. motoul volumului). În ultimul vers izotopia TIMP primeşte o organizare dihotomică : static *vs.* dinamic (peren *vs.* trecător).

— S t a t i c. Un punct care prin translare devine o desfăşurare pe orizontală, o durată transgresînd timpul convenţional. *Eu rămîn* — este elementul static, stabil (locutorul), în care datul, referentul (secvenţa I, versurile 1—8), se reflectă, se oglindeşte (secvenţa II : *Eu l-am fost zărit în undă)* şi care converteşte totul în zicere. *Eu rămîn* este cel care cuvîntă, poetul.

— Secvenţa II cuprinde versul *Eu l-am fost zărit în undă,* care închide în construcţia lui un proces complex :

Eu L-am fost (zărit) = am fost la rîndul meu pasul, referentul.

Eu (l-)am fost zărit/Eu l-am zărit = sînt văzut/văd — subiect şi obiect al privirii în acelaşi timp.

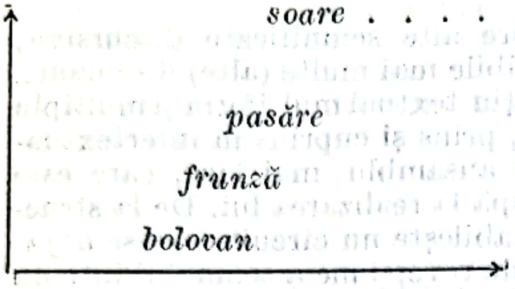
Staticul, care aici este o durată în afara timpului convenţional, perenitatea, aparţine celui care cuvîntă, zice, transformă lumea în zicere. El este drumul *(Stau întins şi lung şi zic)*, este matca („apa trece, pietrele rămîn"), tiparul lumii ([pasul] *Inima încet mi-afundă).*

— D i n a m i c — mişcare într-un timp exterior, secţionat convenţional. Desfăşurarea are loc pe verticală. Elementele paradigmei *(bolovan, frunză, înserare, pasăre)* construiesc un itinerar de jos în sus. Verbul *coboară* indică o mişcare tot pe verticală, dar de sus în jos : descindere şi în acelaşi timp degradare, p i e r d e r e. E un fel de zbor invers, urcare şi coborîre simultană. Trecerea, pierderea, marchează regnurile, universul întreg : „frunză verde *pală*", „înserare-n *seară*", „pasăre *amară*", „soarele *pitic, aurit* şi *mozaic*" (veştejire, asfinţit, consumare, patologie, poleire şi colaj artificial) compun o lume de pulsaţii şi instantanee. *Domnişoară* (fragment convenţional de existenţă), *pasul* (unitate de măsură, cadenţă, fragment de mişcare), *inima* (pulsaţie), *timpanul* (frînturi sonore — percuţie), *secundă, undă* (forme de mişcare instantanee), *a zări* (verb iterativ), *pitic* (dimensiune derizorie), *mozaic* (colaj de fragmente) etc.

Se organizează de asemenea în cîmpul semantic al textului o opoziţie a naturalului *(soare, apă, piatră, frunză, pasăre, inimă, timpan)* faţă de artificial *(domnişoară, fundă, roşcat, aurit* (poleit), *mozaic* (reconstrucţie, reorganizare)). Disjuncţia nu este totală, dimpotrivă, există o conjugare a celor două ordini : *soarele aurit, mozaic, pasăre, amară.*

Dacă am încerca să trasăm în spaţiu conjugarea celor două temporalităţi (durată *vs.* timp convenţional) am obţine o verticală care reprezintă

zborul invers al lumii, căderea şi pierderea care intersectează o orizontală a duratei. Punctul de convergenţă este reflectarea, transformarea în zicere.



Stau întins şi lung şi zic
[pasul] inima [. . .] mi-afundă ↓

Poezia este construită mai ales pe definiţii heteromorfe : cea mai mare parte a figurilor sînt metonimii. Există numai două sinecdoce *(inimă* şi *timpan)*. *Pasul de domnişoară* e în acelaşi timp o metonomie, dar sintagma poate fi interpretată şi ca o definiţie izomorfă — metaforă — pentru cadenţa graţioasă şi convenţională a versului clasic. Conotaţia metonimică şi sugestia metaforică se conjugă amplificînd ambiguitatea. „. . . *zic* / Domnişoară, *mai nimic* / *pe sub soarele* pitic . . .” : zicerea este de fapt tăcere pentru că „nimic nu este nou sub soare”. În imperiul lui „nimic nou sub soare” în care are loc p i e r d e r e a , invocarea din strofa a patra : *Mai rămîi cu mersul tău . . . / Căci îmi este foarte rău* (dincolo de ecourile ei într-o diacronie a motivelor poetice) exprimă tensiunea metafizică a convergenţei între cele două temporalităţi. Condiţia dublă a poetului, damnare şi har *(Blestemat şi semizeu)* este de a suporta (a fi) pierdere şi de a face zicere.

☆

5. Se impun aici două observaţii, destinate să articuleze nivelul analizei cu cel al interpretării :

I. prima se referă la versul 21, a cărui structură este aceea a unui proverb : *apa / trece/ pietrele / rămîn*. Proverbul apare ca un element al unui cod cultural particular (codul gnomic), intercalat în mesaj. Formularea arhaizantă instituie o scoatere din timp a semnificaţiei lui. Proverbul este şi un „citat” şi, ca atare, act de autoritate, lege. Este în acelaşi timp un „autocitat” — element conotat în cîmpul textului —, care astfel trimite la *zic* şi printr-o procedură de lectură inversă — justificată de închiderea textului între titlu, *În dulcele stil clasic*, şi versul final (nonrimă, informaţie ∅ din punct de vedere sintactic), *Pasul trece, eu rămîn* —de la „zic” / ceva / la „zic” / cumva/. Are loc o distorsiune a comunicării rezultată din faptul că schemele poetice au o dublă funcţie : în limita frazei (a comunicării obişnuite) şi în interiorul unor unităţi discursive mai largi. Vom numi această distorsiune „expresie kitsch”. Textul apare astfel repartizat în modul următor : secvenţa I = descriere a stilului care este „pas de domnişoară” *(el* din planul referenţial); secvenţa II = permutare a sintagmelor nominale subiect şi obiect („eu l-am fost / zărit”); atribuie stilului caracterul de mediaţie reversibilă (între superior şi inferior); secvenţa se poate rescrie ca „stilul este omul”; secvenţa III = cu excepţia versului 21, mimetică, deci statică şi punctuală, prezintă, aduce stilul

pe scenă: „zic" așa se petrec lucrurile în dulcele stil clasic. Secvența se poate rescrie ca: „stilul este" „Mai rămii" ...". De reținut ideea de imprecizie a limitei, propusă de descrierea nivelului sintactic.

II. Semnificantul poetic trimite spre alte semnificate discursive, așa fel încît într-un enunț poetic devin lizibile mai multe (alte) discursuri. În jurul semnificantului se creează un spațiu textual multiform și multiplu denumit intertextualitate. Enunțul poetic, prins și cuprins în intertextualitate, apare ca un subansamblu al unui ansamblu mai larg, care este spațiul textelor teoretic infinite ce participă la realizarea lui. De la structura semnificantă la cea semnificată se stabilește un circuit care se organizează mai departe conform posibilității de reversiune a semnului într-un proces de semioză (teoretic) nelimitată — regula rămînînd fundamental aceeași, anume că textul este generat printr-o mișcare complementară de afirmare și negare simultană a altor texte. Astfel *bolovan, pasăre, verde, stau lungit* pot să trimită, de exemplu, la textul volumului în ansamblu (într-un spațiu referențial intern), *rămîi, cu mersul* — la textul eminescian și, de la acesta, mai departe, la un text folcloric, *domnișoara, pasul* la *Domnișoara Hus, frunză verde, inima, l-am fost zărit, blestemat, / inima/-mi / afundă/* la textul folcloric, doamnă-iubită/, *dulcele stil, funda* — ornamentul — la textul petrarchiștior, al căror program este „*il dolce stil nuovo*", *bolovan—piatră, undă*—apă, *soare*—foc, *zbor*—aer la textul heraclitean (toate acestea constituind spațiul referențial extern) etc. Seria este aleatorie, infinită ca atare, însă pertinentă la nivelul analizei în măsura în care:

1. stilul este definit ca un colaj — de elemente disparate, discontinue (patru tipuri de rimă, asonanță, nonrimă; *pasul — mersul;* soare/ *mozaic, timp-an / blestemat și semizeu)* și tranzitorii.

2. stilul este definit ca mediație între superior și inferior, kitsch între ceea ce poetica clasică numește *sermo humilis* și *sermo nobilis* (aleatorii în privința opțiunii) pe de o parte, iar pe de alta, între un stil „oral" și un stil „scriptic".

IRINA BĂDESCU, MIHAI POP,
RADU TOMA, A. CONSTANTINESCU

(inedit)

Scanned with OKEN Scanner

Pricina fiinţării noastre, —
şi pricina fiinţării mele
tot una sunt.

A treia ninsoare din iarnă
numai pe al treilea îl ninge

Cu ce mînă atingi
şi ce mînă pui
pe floarea albă de zăpadă?!

Poţi tu să îmbrăţişezi un fulg

Şi ai tu putere rece să săruţi zăpada?

Ah, legile fixe
ca şi cum am trăi un timp oprit.

Îmi scot cămaşa şi-mi mîn capra
Lîna albă a cuvintelor
de pe limbă mi-o tund cu foarfecele de iarbă.
Clatin mîna întinsă în faţa stelei fixe
doar, doar voi întrerupe lumina.
Am început de la o vreme să imit natura.
Un grec în trecere prin inima mea mi-a zis:
misterios este numai ceea ce există,
iar logic este numai ceea ce nu este.
A treia oară ninge în dimineaţa acestui an.
Pun mîna pe zăpadă şi se stinge,
şi creierul liber mi-l pun

în dorinţa de os de floare de zăpadă
spre apărare de cald.

Orice gest e mai frumos decît o statuie,
orice gînd de alb
duce în braţe un fulg uriaş de zăpadă.

Şi dacă auzul s-a pierdut într-un lătrat de câini,
şi dacă vederea s-a oprit în steaua Venus,

şi dacă codrii negri bat în geam,
şi dacă mi-eşti departe,
ningi tu, ningi tu, ningi tu...

Şi dacă un cuvînt copil
se cere din cuvinte,
şi dacă un albastru cer
se scurge din morminte
şi se preface şi se duce

Scanned with OKEN Scanner

spre deltele mai suse,
mai smulse,
mai foarte alte animale,
mai foarte alte plante.
Şi dacă legea stelei fixe opreşte cu fiinţa ei
saltul de doi, zvîrlit spre trei
al unui unu.
... Potop îndepărtat şi surd de om rupt,

Ce rece este, şi măreţ
şi cît de singur este şi geometric.
A trecut un pers prin inima mea
şi n-am de gînd să vă spun ce i-am spus.

Atîta doar că sînt din ce în ce mai greu
şi mai greoi,
cum grea greoaie este turma peste oi
şi raza de la stele peste noi.

Mai pierde-te, mai pierde-te,
mai du-te-te, mai du-te-te
mai ninge-te, mai ninge-te
şi mai răceşte-te.

Dar a trecut un cal prin mine,
eu am trecut printr-un stejar,
stejarul a trecut prin secunda
aceasta.
Lerui ler, pierdeţi, pierdeţi
ca să vă rămîneţi
Lerui ler, pierde-m-aş pierde
ca să-mi rămînă singurătatea
mie.

Se observă imediat în textul lui Nichita Stănescu caracterul fragmentar, rupt, al discursului, o eterogenitate manifestată nu atît la nivel strict semantic — coerenţa izotopică fiind destul de puternică, cel puţin prin termenii utilizaţi *(zăpadă, rece, stea, lege, singurătate)*, dacă nu şi prin toate interpretările lor (unele, vom vedea, divergente) — cît la nivel retoric, în succesiunea diferitelor tipuri de atitudine discursivă.

Dacă „toată literatura este dramatică”[1], poemul, ca reprezentare, e un spectacol al vorbirii, în care prezentul enunţării e cel al transformării de sine a unui imaterial personaj de cuvinte. În *Colinda colindelor*, o voce lipsită de orice altă consistenţă decît cea a vorbirii ei trece dintr-un registru în altul. Discursul începe prin a fi gnomic, atitudinea — impersonală, tonul — oracular. Segmentele marcate strofic sînt trepte în discontinuul trecerilor de la un ton la altul. Interogaţia, tot mai evident falsă (interogaţia retorică din terminologia tradiţională) — nu însă cu certitudine astfel —, apoi exclamaţia personalizează versurile, care îşi păstrează totuşi atitudinea fundamentală de aparentă distanţare contemplativă (v. 6—12). Persoana I singular nu apare în acest segment decît în v. 2, unde e asimilată unui general *noi*, de care totuşi se izolează (*noi*, care reapare în finalul primului „episod”, în v. 12). Tensiunea dramatică de implicare personală e foarte puternică, dar formal disimulată: modul de dezvăluire va fi reluarea şi concretizarea „maximelor”, prin raportarea

[1] R. Ohmann, *Actele de vorbire şi definiţia literaturii* (trad. Ionel Pop), în *Poetica americană. Orientări actuale*, antologie de Mircea Borcilă şi Richard McLain, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, p. 197.

Scanned with OKEN Scanner

lor la un moment al enunțării: „A treia ninsoare din iarnă / numai pe al treilea îl ninge // Cu ce mînă atingi / și ce mînă pui / pe floarea albă de zăpadă? !" (v. 4—8) și „A treia oară ninge în dimineața acestui an. / Pun mîna pe zăpadă și se stinge ..." (v. 22—23). Versurile apar, de această dată, direct raportate la *eu*.

Registrul liric direct traversează mai multe nivele simbolice, în care își face loc, redusă la minimum, anecdota, sîmburele epic.

Între principiile generative ale formei lirice a poemelor lui Nichita Stănescu predominante ni se par a fi: scenariul simbolic, de la situația simplă — „Stau între doi idoli și nu pot s-aleg / pe nici unul ..." (*A șasea elegie* [2]) — la dezvoltarea narativă mai amplă (de pildă, în *Lupta cu cinci elemente antiterestre* [3]); structura discursivă dialogică, începută cu fixarea unui interlocutor — „Ce ești tu, A ..." (*Peon*[4]); în fine, schema sintactică pe care o umplu succesiv unități semantice divergente. *Colinda colindelor* nu e dominată exclusiv de nici unul dintre aceste modele formale — ceea ce este de altfel un argument în favoarea recunoașterii complexității poemului —, dar conține manifestări ale tuturor.

Definită discursiv printr-o formă a adresării și chiar printr-una a argumentării (firește, a uneia poetic ambiguizate), poezia lui Nichita Stănescu este în general explicit, ba uneori chiar ostentativ articulată sintactic — în cele mai multe cazuri articulațiile fiind însă adevărate capcane, căci simpla formă a unui raport logic nu explică nimic despre temeiurile lui („*Dar* a trecut un cal prin mine ..." — v. 59, sau: „*și dacă* mi-ești departe, / ningi tu, ningi tu, ningi tu ..." — v. 33—34). Caracterul narativ (în micronarațiunea simbolică) este și el destul de frecvent; în *Colinda colindelor*, episoade de acest tip sînt: cel „pastoral' (v. 13—15, prin extensie pînă la v. 17), „atingerea ninsorii" (v. 22—26), al „trecerilor" (v. 59—62), „dialogurile" (v. 19—21 și 50—51). Se observă, mai ales în aceste din urmă cazuri, tendința de înscenare a oricărei relații, oricît de simple, de construire a unor situații-simbol.

Fragmentele narative sînt în *Colinda colindelor* discontinue și nu stabilesc raporturi directe între ele, legîndu-se numai prin intermediul celorlalte versuri, al organizării globale a poemului. Nu se construiește deci nici un scenariu alegoric simplu, desfășurat linear, ușor decodabil.

Cele cîteva nuclee epice numite mai sus nu se manifestă unitar nici în plan temporal (prezent, trecut), nici ca lume imaginară: prezentul din v. 13—14 („Îmi scot cămașa ...") nu este același cu cel din v. 22—26 („Pun mîna pe zăpadă ...") — acesta din urmă, tot simbolic, părînd mai aproape de ceea ce am putea considera că e cadrul situațional: prin generalitate și normalitate (nu implică alte elemente de recuzită simbolică decît eul și ninsoarea), dar și prin prezența deicticului demonstrativ: „dimineața *acestui* an". Pe acesta din urmă îl vom mai regăsi doar în episodul final: „secunda *aceasta*".

Tonul gnomic de la început este reluat cu raportare la o situație deja prezentă (v. 27—29). Un al treilea tip fundamental de atitudine discursivă, în afara celui sentențios-oracular și a celui al micronarațiunii simbolice la persoana I, este cel marcat prozodic (rimă, ritm mai unitar, paralelism sintactic accentuat), depărtat cel mai mult de frazarea obișnuită. Carac-

---

[2] Nichita Stănescu, *Starea poeziei*, București, Editura Minerva, 1975, p. 80.
[3] *Ibid.*, p. 223.
[4] *Ibid.*, p. 217.

Scanned with OKEN Scanner

teristica formală, deşi pregnantă, nu e un criteriu suficient pentru delimitarea acestui tip de discurs, care s-ar defini poate mai curînd ca proliferare mecanică dusă pînă la obliterarea sensului comunicării, în favoarea concreteţei cuvîntului.

Fragmentele de acest tip din *Colinda colindelor* au statut diferit din punctul de vedere al actelor de vorbire realizate prin ele. Frecvenţa cea mai mare o are valoarea imperativă (v. 34, 55—58, 63—64), ca şi cum comunicarea manifestă nu s-ar putea împlini decît prin incantaţie, prin magie sonoră, iar mai firescul curs al meditaţiei ar fi rezervat monologului.

Evident în aceste fragmente, dar prezent de fapt pe tot parcursul poemului, e ceea ce am considerat a fi unul dintre mecanismele generative ale formei lirice la Nichita Stănescu : proliferarea unui tipar sintactic dat, în realizări semantice neaşteptate (exemplul cel mai clar — binecunoscuta *Frunză verde de albastru* [5]).

Punctul de maximă ruptură în discurs, mai mult decît trecerile de la fraze aparent impersonale la cele de evidentă implicare, îl constituie, în v. 47 — „Potop îndepărtat şi surd de om rupt" — , caracterizarea, din afară, a segmentului anterior ; element de metatext, versul pune sub semnul îndoielii unitatea de voce şi coerenţa comunicării. Caracterizat ca atare, fragmentul dinainte (începînd cam cu v. 35) este oarecum discreditat, minimalizîndu-i-se valoarea comunicativă : el nu mai semnifică atît prin sensurile cuvintelor şi frazelor sale, cît prin propria-i formă : nu semnifică ceea ce spune, ci însăşi proliferarea mecanică : „potop", obscuritatea : „îndepărtat şi surd", lipsa de omogenitate : „de om rupt".

Se ivesc astfel, dintr-o dată, mai multe planuri ale discursului, mai multe voci nu întru totul creditabile, suspiciunea trezită de una extinzîndu-se şi asupra celorlalte : ca şi cînd nu s-ar mai putea şti exact unde se ascunde semnificaţia esenţială şi unde important e mai ales jocul. Chiar frazele gnomice îşi capătă din această perspectivă un aer mai puţin grav, sugerînd posibilitatea gratuităţii.

Incoerenţa voită, neîntîmplătoare, a planului discursiv este compensată de existenţa unei coerenţe superioare, a poemului întreg, care unifică nivelele textului sub semnul unor aceleaşi figuri. Discontinuitatea, care e una prozodică, dar şi una de voce lirică şi de atitudine discursivă, îşi are corespondent lexicalizat în *rupt* (v. 47). Proliferarea formei nu e doar o tehnică de construcţie, ci o manifestare a celei mai importante structuri a textului — corespunzînd probabil, în plan lexical, chiar *ninsorii* şi *pierderii*, cuvinte-cheie ale textului. Stabilirea acestei corespondenţe se cere justificată, căci ea nu se realizează decît în cadrele textului dat. Izotopia pierderii, a risipirii, e foarte puternică — „auzul s-a pierdut într-un lătrat de cîini", „un albastru cer / se scurge din morminte / şi se preface şi se duce...", „mai pierde-te, mai pierde-te", „lerui ler, pierdeţi, pierdeţi..." ; între ea şi cea a ninsorii — care e încadrată şi în paradigma hibernală, a frigului, şi care apare ca atare, dar mai ales în forma verbală *(a ninge)*, cu foarte mare frecvenţă în text *(ninsoare* doar o dată, dar *a ninge* de şapte ori) — se stabileşte o relaţie de echivalare metaforică, confirmată de v. 55—57, în care acţiunile numite *(pierdere, risipire, ninsoare)* apar în aceeaşi poziţie, ca substituibile. De altfel, toate imperativele din poem (v. 34, 55—58, 63—65) par să aibă, în mare, aceeaşi semnificaţie. Cum însă divergenţa poemului e

[5] *Ibid.*, p. 140.

extrem de mare, nu se pot stabili reduceri şi echivalări perfecte, ninsoarea însăşi — „ningerea", mai curînd — putînd să se apropie de sensul ei eminescian, de funcţia de creare a unui spaţiu de izolare, al visului (ninsori de stele, de flori, de aduceri-aminte, de raze), dar şi de imaginea, mai proprie poeziei lui Nichita Stănescu, a pierderii în lucruri. (Aceste două cîmpuri de semnificaţie nu epuizează, bineînţeles, interpretările termenului.) Cele două valori sînt de fapt determinate de existenţa a două puncte de vedere — al celui nins şi al celui care ninge — reunite în poem şi totuşi distincte, exact în măsura în care sînt reunite şi distincte sensurile lui *eu* şi ale lui *tu*. Într-o definitivă ambiguitate, persoana a II-a din text oscilează între valoarea deictică şi cea impersonală, nedeterminată, iar în cadrul acesteia din urmă, între referirea la sine, la alţii, sau la sine şi alţii. „Ningerea" suferă, cu fiecare nouă apariţie în text, un proces de tot mai acută personalizare : v. 4—5—„ninsoarea. . . ninge", v. 22 „ninge" v. 34 „ningi tu", v. 57 „ninge-te". *Tu* îşi păstrează însă nedefinirea, şi ninsoarea vine din afară ca să vindece de înstrăinare (de sine sau de altcineva — v. 33) şi de scindarea eului (descompus, rînd pe rînd, în *mînă* — v. 6, 7, 16, 23, *limbă* — v. 15, *inimă* — v. 19, *creier* — v. 24, *gest* — v. 27, *gînd* — v. 28, *auz* — v. 30, *vedere* — v. 31, ceea ce alcătuieşte pînă la sfîrşit „un om rupt" — v. 47). Ninsoarea poate însă şi să pornească din interior, ca o risipire, ca o scuturare a poverilor *(Atîta doar că sunt din ce în ce mai greu şi mai greoi. . .)*.

Am revenit cu aceasta la izotopia pierderii, a risipirii, care pare a se asocia, în planul formal al construcţiei poemului, cu proliferarea lexicală susţinută de un tipar sintactic oarecare. Procedeul este extrem de frecvent : chiar primele două versuri nu diferă, sintactic, decît prin prezenţa, în cel de-al doilea, a unui *şi* cumulativ cu care încep 16 din cele 67 de versuri ale poemului. Grupuri de două sau mai multe propoziţii, realizînd un perfect paralelism sintactic, se succedă, mereu reîncepute cu cîte un *şi* — într-o formă care — ca formă numai — evocă structuri epice. Tipul de dezvoltare simplă, în care acumularea de elemente identice creează, ca în seria numerelor, noul, se regăseşte în structura prozodică a poemului ; cîte o silabă în plus transformă versuri foarte regulate, contribuind la diversificarea extremă a tonului, făcînd din fiecare unitate strofică, uneori din fiecare vers, cîte o entitate aparent autonomă.

Ruperea şi risipirea — reprezentate atît în sistemul de semnificaţii al textului, cît şi în structura mecanismelor lui formale — sînt doar elemente dintr-o serie care poate continua. De pildă, asimilînd schema sintactică prin care se realizează proliferarea lexicală des pomenitei „legi fixe" (din v. 11, 44 etc.). Sau, poate cu mai multă întemeiere, urmărind o altă structură stilistică identificabilă în scenariul dramatic şi ideatic al poemului : închiderea, restrîngerea, elementul care pune capăt proliferării de forme. Manifestarea lui cea mai clară e chiar ultimul vers al textului. Trecînd peste rezonanţele eminesciene (de care ar mai fi mult de vorbit, în legătură cu o mare parte din elementele ideatice sau lexicale ale *Colindei. . .* — recele, steaua, singurătatea, „şi dacă. . ." etc. — atît de numeroase, încît indică o intenţie clară de evocare — citare — invocare a universului eminescian) versul final — cel mai scurt din text — închide poemul şi ciclul de mişcări prin care scindarea iniţială este depăşită : rupere, proliferare, esenţializare. Imaginile *Colindei. . .* se pot grupa în funcţie de aceste paradigme, în seria scindării intrînd de pildă neputinţa de a atinge „floarea albă de zăpadă" (v. 8), episod dominat de o izotopie

Scanned with OKEN Scanner

erotică, refuzul legilor fixe, izolarea gesturilor elementare. Discontinuitatea de atitudine discursivă, caracterul divergent al poemului în întregul său intră tot aici. Imagini ale proliferării, risipirii de sine, sînt aglomerate după principiul formal corespondent, în v. 35—46 şi 55—57. Faza ultimă, de esenţializare, de regăsire, se cere pusă în legătură cu seria izotopică a frigului, cu semnificaţiile ei în poezia lui Nichita Stănescu (*Măreţia frigului* se numeşte volumul său din 1972), cu ecourile mallarméene şi barbiene. O analiză amănunţită ar demonstra pluralitatea de sensuri a termenilor din această paradigmă (zăpada corelîndu-se, de pildă, cu ideea rece, veşnică şi geometrică, dar fiind şi simbolul imaterialului, al fragilului). Dorinţa „de os de floare de zăpadă" sau proiecţia ideală din v. 48—49 se leagă tot de momentul final al refacerii unităţii, manifestat formal în versurile scurte care încheie o serie de unităţi strofice: *tot una sunt, al unui unu, mie...*

Stabilirea legăturii dintre structura sintactico-semantică a poemului şi sistemul lui general de semnificaţii nu este nici limitatoare, nici — în principiu — forţată; căci, în cazul realizării unei coerenţe globale, o structură stilistică e manifestarea unei mai profunde obsesii, a unei filosofii incorporate poemului şi dictîndu-i toate relaţiile de ordine internă. Structura stilistică definită prin discontinuitate, proliferare în baza unui tipar dat — în fine, restrîngere, închidere — repetă sistemul conceptual al textului şi poemul întreg e o metaforă a lui însuşi.

RODICA ZAFIU

(„Viaţa românească", XXXV, 1982, nr. 3, „Caiete critice", 10, p. 141—146)

Scanned with OKEN Scanner

ANALIZA UNUI TEXT POPULAR DIN PERSPECTIVĂ INTERTEXTUALĂ

Textul 1

Prin pădurea rară-n jos
Merge badea cel frumos
Cu carul de odolean,
Cu boii de măgerean,
Cu jugul de scînteuțe,
Cu răsteie de botcuțe,
Cu roate
De mere coapte,
Cu butuci
De mere dulci,
Cu loitrițe de turtițe
Hai, bade, să-ți dau guriță!

(*Flori alese din poezia populară*, Editura pt. Literatură, București, 1967, p. 158)

Textul 2

Iubitul meu este alb și roșu
Deosebit din zece mii
Capul său este aur, aur curat
Buclele lui, teacă de flori
de curmal
Negru precum un corb.
Ochii lui precum porumbeii
Pe apa pîrîurilor
Care se scaldă în lapte
Și se odihnesc din belșug.
Obrajii lui asemeni unei grădini
de balsam
Turnuri de miresme
Buzele lui crini
Ce picură mir vărsat.
Mîinile lui tăvălugi de aur
Tivite cu tarșiș
Pîntecele său lespede de fildeș
Acoperit cu safire.
Șoldurile lui columne de alabastru
Întemeiate pe soclu de aur curat
Aparița lui precum Libanul
Fără asemănare cum cedrii.
Cerul gurii lui dulceață
Și toată ființa lui iubire.

(*Cîntarea cîntărilor*, V 10—16, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1977, p. 38)

Textul 3

Un voinic înalt,
Nalt cît și un brad —
Sprîncenele lui,
Pana corbului,
Mustăcioara lui,
Spicul grîului,
Ochișorii lui,
Mura cîmpului,
Rumeneala lui,
Două mere coapte,
Coapte la răcoare,
Neajunse de soare
Coapte la pămînt,
Neajunse de vînt,
Fețișoara lui
Spuma laptelui.

(*Flori alese* ... cit., p. 161)

Aplicat în folclor, conceptul de intertextualitate pare, dacă nu să rezolve, cel puțin să nuanțeze probleme generale cum sînt: raportul prototip — variantă, relația literatură populară — literatură cultă sau stereotipia în folclor.

În cele ce urmează, ne propunem să schițăm implicațiile intertextuale la nivelul concret al unui text folcloric, pornind de la premisa că însuși statutul atît de controversat al textului popular invită la o investigare din perspectiva intertextualității[1].

[1] Vom folosi termenul *intertextualitate* în accepția pe care i-o acordă Michael Riffaterre în articolul *Sémiotique intertextuelle : l'interprétant*, în „Rhétoriques, sémiotiques", nr. 1—2, 1979, p. 128—151.

În primul poem [2], cu excepția unicului epitet limpede *(cel frumos)*, epitet aproape „homeric", descrierea se bazează pe mecanismul unei irumpții a vegetalului în ordinea culturală și în cea zoomorfă.

Formulă de descriere sau materie, *floarea* trimite la simbolismul centrului. Contemplînd-o, contemplăm centrul nostru, eul nostru [3]. Reveria floriferă dobîndește astfel o funcție protectoare, soteriologică, pentru psihismul care se retrage în corola vegetală. Mai mult, pentru imaginar, *caliciul* și *carul* sînt i z o m o r f e, iar din acest punct de vedere enumerarea în „paradigma carului" nu e întîmplătoare :

„paradigma carului" — [„paradigma mișcării" (carul este un *temenos* dinamic)] — [Boii, jugul, răsteie („închid" jugul), roate, butuci, loitrițe („închid" carul)] — atelajul

Termenii care presupun semul „închidere", deci r e t r a g e r e a, apar explicit și simetric în text, sprijinind ideea de „refugiu și intimizare" pe care o presupunem la nivel simbolic.

Se poate vorbi, aici, de o l i t o t i z a r e p r o g r e s i v ă, proces ce nu indică altceva decît o condensare afectivă, o mare capacitate de concentrare a energiilor, de proiecție și reprezentare a macrocosmosului în microcosmos. La polul opus acestei „descrieri" s-ar afla, în acest caz, „portretul" eroului folcloric înzestrat cu atribute cosmice, deci „macrocosmicizat".

Atelajul ar primi o valoare hiperbolică și pentru un erou de tip Iovan Iorgovan. Descrierea eroului prin *calul* și *harnașamentul* său este frecventă în colindele de înstrăinare a fiului oștean sau vînător și în cîntecul epic eroic [4]. „Portretul" din textul 1 ar fi, din acest unghi, u n p o r t r e t e r o i c e u f e m i z a t. Dar accentul este deplasat asupra altor implicații simbolice în primul text, mai degrabă în sensul unei litotizări bazate pe simboluri de intimitate decît al unei eufemizări.

Pentru enumerarea vegetală, reținem dicromia roșu-alb, dominantă în paradigma florilor [5], și puternica impresie de mireasmă pe care simpla lor aglomerare în text o provoacă. *Fructele*, care succedă florilor în descriere, corespund și acelei imagini teleologice a imaginii florii și, totodată, „deplasează" receptarea senzitivă de la vizual și olfactiv către gust, culminînd

---

[2] O variantă a poemului propus spre analiză :

Prin pădurea rară-n jos,
Merge badea cel frumos,
Cu carul de odolean,
Cu spițe de măgheran,
Cu obede de lemn verde,
Doamne, mîndru i se șede,
Cu loitrele d-arșinic
Și-i stă bine că-i voinic !

este comentată de Gh. Vrabie în *Retorica folclorului*, București, Minerva, 1978, p. 125, în sensul asocierii „frămîntărilor sufletești de îndeletnicirile agrare".

[3] Astfel, mandalele presupun frecvent o figurație florală. Pentru C. G. Jung ele sînt simboluri de t o t a l i t a t e, pentru G. Durand, de i n t i m i t a t e. G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Univers, 1977, p. 307.

[4] M. Pop — P. Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978, p. 164.

[5] Odolean : roz—alb, măgheran : roșu—alb, scînteuțe : roșu—alb—albastru.

Scanned with OKEN Scanner

cu aluatul copt, care conţine o sugestie de ingerare [6]. R e g r e s i a apare evidentă deci şi la nivelul simţurilor implicate în derularea „paradigmei vegetale".

În textura poemului citat regăsim „portretul" arhetipal al iubitului din *Cîntarea cîntărilor*, pe care-l vom considera i n t e r t e x t pentru poemul popular românesc.

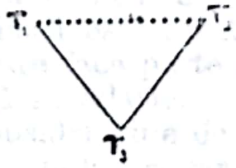
Cel de al doilea text (de astă dată „portretul" pare a fi propriu-zis) desfăşoară aceeaşi luxurianţă vegetală, sub imperiul parfumurilor şi al deliciului gustativ. „Invazia" florală în sistemul metaforic nu necesită o demonstraţie specială. Epitetul *alb-roşu*, explicit în fragmentul al doilea, este prezent în structura de adîncime a primului text (minimum patru din cele şase elemente vegetale presupun semnul „roşu", minimum trei — semnul „alb").

Altul este însă punctul de interes al apropierii celor două texte: paradoxal, primul poem suprimă „portretul propriu-zis", în timp ce enumerarea din *Cîntarea cîntărilor* culminează cu celebra „statuie" din materie preţioasă.

Marele „écart" faţă de intertext (cu care „împărtăşeşte" elementele imaginare, regresia simţurilor, „tema", genul, organizarea sintactică simplă, enumerativă) este această aparentă omisiune.

„Lipsa" din textul 1 devine mai lesne inteligibilă dacă vom apela la un m o d e l m e d i a t o r [7], concretizat în aşa-numitul p o r t r e t m i t i c, din folclorul românesc, reperabil în colind, baladă, lirica erotică, pentru care alegem „prototipul" citat mai sus (textul al treilea).

Inserarea acestuia permite funcţionarea mecanismului intertextualităţii ca relaţie m e d i a t ă între două texte:



Cel de al treilea text, „arhiportretul" folcloric românesc, funcţionează conform aceleiaşi „transpuneri" a fizionomiei în ordinea vegetală. Identităţile („Nalt cît şi un brad" — „electus cît cedrii", trăsătura inalienabilă „alb la faţă şi rumen" etc.) sînt evidente.

Din această perspectivă, poemul iniţial, mai mult decît „portretul" prin aluzie, devine poemul ultimului „avatar" al portretului-fantasmă: absenţa. Iar interpretarea „absenţei" pare posibilă numai prin asocierea

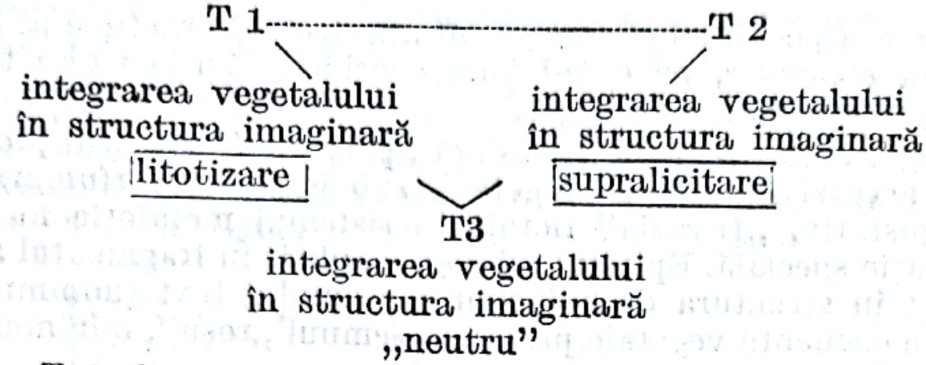
---

[6] René Alleau, în *La science des symboles*, Paris, Payot, 1977, chap. III, sous-chap. *La signification symbolique des rites magico-religieux des Paléanthropes*, demonstrează că instinctul de nutriţie primează în raport cu sexualitatea, dacă se încearcă sondarea profunzimilor paleopsihice. Comportamentul nutritiv precedă comportamentul afectiv şi pe cel de situare spaţio-temporală şi în ordonarea propusă de A. Leroi-Gourhan, *Gestul şi cuvîntul*, Bucureşti, Meridiane, 1983, vol. II, p. 86.

[7] Interpretant, în terminologia lui Riffaterre, *art. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

celor trei texte, a identităţilor şi diferenţelor „de adîncime" pe care acestea le conţin. Simplificînd, obţinem următoarea relaţie :



Între T 1 (litotizare) şi T 2 (supralicitare) se creează deci o tensiune. Dar, după cum fragmentul din *Cîntarea cîntărilor* include în structura sa şi simboluri ale intimităţii şi retragerii *(corola* şi *grădina)* susceptibile de a fi interpretate ca în textul popular, şi primul poem conţine o marcă a supralicitării prin structura sa enumerativă.

Supralicitarea în T 2, adică asimilarea cu materia preţioasă, implică proiectarea „portretului" într-o ordine ideală, superioară. Or, în T 1 fantasma e litotizată, deci făcută tangibilă şi resacralizată prin nemurire. *Carul de odolean* devine „soclu" pentru o „statuie" ce refuză să se reveleze, iar absenţa e aceea care consacră „portretul". Eroul e descris prin ceea ce are tangenţă cu el, el însuşi rămînînd pură „fanie".

DELIA RADU

(Comunicare la „Cercul de poetică", decembrie 1984)

MĂIASTRĂ ŞI *CÎNTEC* DE NICHITA STĂNESCU

1. Pornim de la următoarele consideraţii de ordin general :

1.1. În textul poetic semnificaţiile unităţilor subtextuale (cuvinte, sintagme, propoziţii, fraze) se organizează în p a r a d i g m e s e m a n t i c e cu relaţii, între elementele paradigmei şi între paradigme, de tipul : echivalenţă, analogie, incluziune, contiguitate, opoziţie etc.

1.2. Configuraţia abstrasă din organizarea paradigmatică a semnificaţiilor este m a t r i c e a s e m a n t i c ă t e x t u a l ă (matrice cu sensul de structură formativă). Matricea este nucleul semantic generativ al textului.

1.3. Paradigmele semantice ale unui text poetic se pot integra în paradigme mai vaste, aparţinînd operei poetului în ansamblu, sau în paradigme şi mai vaste, poetice şi culturale.

1.4. S e m n i f i c a ţ i a g e n e r a l ă (g l o b a l ă) a textului este rezultatul relaţiilor dintre paradigmele semantice.

1.5. S e m n i f i c a ţ i a u n e i u n i t ă ţ i s u b t e x t u a l e (în particular, a grupului nominal) este rezultatul relaţiilor ei cu unităţile paradigmei semantice din care face parte şi cu unităţile celorlalte paradigme, cu care aceasta intră în relaţie.

2. Ţinînd seamă de consideraţiile de mai sus, vom urmări semnificaţiile poetice ale grupului nominal *pasăre măiastră* din poezia *Măiastră* de N. Stănescu (1970/1975, 299)[1] :

Am născut o pasăre azi-noapte
pe cînd întindeam privirea
de la unu pîn' la şapte
contemplînd nemărginirea.

Din privirea mea gravidă
ea şi-a scos clonţul livid
şi-a zburat fîlf-fîlf departe
pînă dincolo de moarte.

Mi-am lungit privirea lungă,
foarte ruptă, singerîndă,
foarte neagră, pururi blîndă,
ocolindă şi plăpîndă.
Dreaptă, totuşi tremurîndă...

[1] Volumele de poezie ale lui N. Stănescu din care s-au reprodus citatele sînt indicate prin anul apariţiei, după care urmează pagina :
1975 = N. Stănescu, *Starea poeziei*, Editura Minerva, Bucureşti. (Deoarece acest volum este o selecţie, făcută de autor, din volumele precedente, anul apariţiei volumului este precedat de anul apariţiei volumelor incluse.)
1967 = N. Stănescu, *Oul şi sfera*, Editura pentru Literatură, Bucureşti (inclus şi în vol. din 1975, dar pe care l-am parcurs şi separat).
1978 = N. Stănescu, *Epica magna*, Junimea, Iaşi.
1982 = N. Stănescu, *Noduri şi semne*, Editura Cartea Românească, Bucureşti.

Scanned with OKEN Scanner

Se impune ca primă observaţie forma contrasă a grupului nominal din titlu. Chiar înainte de a citi primul vers, dintre toate asociaţiile posibile sintagma *pasăre măiastră* este cea mai probabilă, deoarece a fost mult vehiculată în poezia română şi mai ales în creaţia populară. Prin elipsa substantivului, sensul adjectivului vizează substanţializarea, dar rămîne ca incert între calitate şi substanţă.

Poemul dezvoltă două paradigme semantice, una pornind de la *(pasăre) măiastră* şi alta de la *privire*. Prima paradigmă are doar două elemente forte [2]: *(pasăre) măiastră* şi *zborul dincolo de moarte*. Vom numi această paradigmă ZBOR.

A doua paradigmă este mai amplă şi are chiar forma unui grup nominal dezvoltat: *privirea; întinderea privirii de la unu pîn' la şapte; contemplarea nemărginirii; privirea gravidă; privirea lungă, foarte ruptă, sîngerîndă, foarte neagră, pururi blîndă, ocolindă şi plăpîndă, dreaptă, totuşi tremurîndă.*

La rîndul ei, a doua paradigmă are trei componente semantice: *privirea; privirea ca instrument al contemplării* şi *privirea ca durere (sacrificiu)*. Simpla enumerare a componentelor paradigmei marchează o devenire şi gradaţie a sensului pe care îl concentrează: *privirea ca facultate perceptivă → facultatea perceptivă ca instrument al contemplării → contemplarea şi creaţia ca sacrificiu*. Vom numi această paradigmă CONTEMPLAŢIE.

Cele două paradigme semantice sînt în raport de contiguitate.

Semnificaţia poetică a grupului nominal în discuţie este un proces, rezultat al relaţiilor dintre elementele celor două paradigme pe care textul le instituie.

Mai mult, elementele acestor paradigme semantice pot fi regăsite în întreaga operă a poetului, fiecare în relaţii textuale specifice, formînd paradigme intertextuale.

Semnificaţia grupului nominal *(pasăre) măiastră* se amplifică dacă luăm în considerare şi paradigmele intertextuale ZBOR şi CONTEMPLAŢIE, ceea ce vom face în continuare.

Principalele componente ale paradigmei intertextuale ZBOR sînt: PASĂRE, ARIPA, SPAŢIUL DE ZBOR şi FORMA ZBORULUI. Le vom enumera din două perspective: a determinărilor şi a echivalărilor (elementul vizat poate fi primul sau al doilea termen în ecuaţia determinării/echivalării sau poate fi presupus).

PASĂRE. Determinări: *o pasăre mare, albă, care ouă pe cer luna* (1965/1975, 61); *o pasăre mai mare decît toate, cu ciocul ca o osie albastră, în jurul căreia se-nvîrte, cu patru anotimpuri, sfera* (1966/1975, 86); *pui de pasăre respins de zbor, străbătînd ou după ou, din miezul pămîntului pîn'la Alcor, într-un ritmic, dilatat ecou* (1966/1975, 88); *vultur smuls impar, decăzut prin lumea cea concretă, roaba legilor cu har* (1969/1975, 280); *pescărușul cel alb* (1972/1975, 387); *pasăre care zbura înlăuntrul oului* (1972/1975, 383); *pasărea, marea care e-n zbor* (1978, 24); *lăuntru meu plin de zburătoarele cerului* (1978, 25); *păsările* [care] *cad sub strigăt* (1978, 74); *linia păsării cînd mi se face A* (1978, 136); *o pată*

[2] Un element al paradigmei este o unitate de înţeles subtextuală. De obicei, acestea sînt reproduse în forma exactă din text. Uneori sînt, însă, uşor modificate, pentru uniformizare, în sensul următor: de la cazurile oblice la nominativ, de la formele verbale flexionare la infinitiv, de la forma scurtă la forma lungă a infinitivului, de la articulat la nearticulat şi invers etc. Cînd pentru coerenţă se adaugă un cuvînt, acesta este marcat prin paranteze drepte.

Scanned with OKEN Scanner

de umbră [...] *de la un vultur în zbor ce-ntrerupea locul în care m-am născut, de cel în care o să mor* (1978, 140); *pasăre neagră pe un ou alb; pasăre albă pe un ou negru; pasăre spartă și ou zburător* (1982, 104).

Echivalări: *aer plin de păsări = soarele; păsări nemaiîntîlnite cu aripile crescute înlăuntru = oamenii* (1964/1975, 17); *sala tronului unde stă regele păsărilor = [locul] unde nu există trecut, unde viitorul nu poate fi imaginat* (1967/1975, 154); *culoar de păsări înghesuite = brațele [poetului]* (1966/1975, 401).

ARIPA. Determinări: *aripi ascuțite* (1964/1975 40); *nezburată aripă* (1966/1975, 88); *printre ochii tăi curgea un mănunchi de aripi albe; aripi mînjite și cu pene și cu fulgi; aripe melodioase, retezate din spinarea lui Isus* (1967, 91—92); *transparentele aripi* (1967/1975, 153); *aripa zburînd* (1972/1975, 397); *aripile ei mari și moi și mov ca de mîl transparent* [...] *sprijinindu-se pe stîlpii aerului* (1978, 37); *aripă de umbră* (1982, 62).

Echivalări: *aripi = umeri ascuțiți* (1960/1975, 6—7); *aripile = lepădare de aer* (1970/1975, 319); *aripile păsării = ferestre* (1978, 38).

SPAȚIUL DE ZBOR. Determinări: *un aer mai curat — care e gîndul* (1964/1975, 17); *globuri albe; nori în fîșii verzui* (1966/1975, 85); *interiorul păsărilor care este în același timp interiorul timpului* (1967/1975, 153); *pe deasupra mea* (1972/1975, 363); *gușa aerului* (1972/1975, 387); *înlăuntrul oului* (1972/1975, 393); *norul albastru* (1972/1975, 397); *ceea ce nu este* (1978, 109); *aer liber* (1978, 114); *somnul* (1978, 141).

Echivalări: *pasăre care zboară în urma căreia aerul se pietrifică = eu [poetul]* (1978, 111); *cerul [în care] zboară vulturii = trupul de carne [al poetului]* (1978, 158).

Forma ZBORULUI. Determinări: *[în] volute* (1960/1975 9); *plutire; planare* (1964/1975, 17); *izbucnire în mănunchi; rotire; luarea văzduhului în tăișe* (1964/1975, 17); *răsucire* (1972/1975, 403).

Echivalări: *surparea chiar între aripi în două a păsărilor în zbor = tristețea* (1967, 85); *răsucirea unui stol de păsări = vorbire* (1972/1975, 403); *tăcerea păsării = liniștea și tăcerea în care se aud cifrele; mișcarea aripilor = deschidere de ferestre* (1978, 37—38); *moartea păsării în zbor = căderea spre secret din interiorul cel mare spre interior* (1978, 47).

Pentru ZBOR vom mai constitui o serie cu echivalări de gradul al doilea. Le numim de gradul al doilea deoarece nu sînt exprimate ca atare în text, dar se obțin ușor prin inferență [3]:

[*aripi* = „genealogie artistică"], *Elegia întîia*, 1966/1975, 65—67;

[*zbor* = „creație"], *A șaptea elegie*, 1966/1975, 81—82;

[*împlinirea idealului de zbor* = „nașterea universului"], *Elegia a opta, hiperboreeana*, 1966/1975, 83—86;

[*închiderea zborului în ou* = „închiderea sinelui în sine"], *Elegia a noua*, 1966/1975, 87—88;

[*eliberarea zborului din ou* = „ieșirea sinelui din sine"], *Elegia a noua*, 1966/1975, 87—88;

[*zbor închis, zbor nenăscut* = „substanțialitate"], *Transparentele aripi*, 1967/1975, 153—155;

[*zbor eliberat* = „evanescență"], *Transparentele aripi*, 1967/1975, 153—155;

[3] Semnificația pe care noi o atribuim unui element subtextual în cadrul echivalărilor de gradul al doilea va fi marcată prin ghilimele.

Scanned with OKEN Scanner

[*zborul* = „deschidere în afară"], *Anatomia, fiziologia și spiritul*, 1978, 33—38;

[*zborul* = „starea de înălțare"], *A muri în zbor*, 1978, 47;

[*căderea din zbor* = „alunecarea în teluric"], *A muri în zbor*, 1978, 47.

Cealaltă paradigmă textuală, CONTEMPLAȚIE, poate fi, de asemenea, inclusă într-o paradigmă intertextuală, din care vom analiza doar componentele OCHIUL și PRIVIREA, în relație directă cu elementele paradigmei textuale.

OCHIUL. Determinări: *marele ochi al iernii; irisul în contemplare* (1965/1975, 56); *ochiul gol pe dinlăuntru ca un tunel* (1966/1975, 70); *retina omului-fantă lipită de retina lucrurilor* (1966/1975, 91); *ochiul [în care] pasărea este moartă* (1970/1975, 317); *ochi curați și neplînși; ochii din nări și din degete; ochii groși din călcîie; ochi care cresc anapoda pe tot cuprinsul ființei noastre; ochii eliminați din noi sub ciudata înfățișare a cuvintelor și a strigătelor* (1978, 121—122); *ochiul [care] plînge soarele, lacrimă arzătoare* (1978, 140).

Echivalări: *ochi = vanitate* (1965/1975, 51); *ochi = gură care se hrănește cu priviri; nările = ochi pentru o lume mai apropiată; timpanul = ochiul orbului; ochi gustînd = limba tăcută* (1966/1975, 230); *poezia = ochiul care plînge, ochiul umărului care plînge, ochiul mîinii care plînge, ochiul călcîiului care plînge* (1966/1975, 240); *ochiul = acest punct de culoare albastră care-și zice sieși pămînt; ochiul = patul de odihnă al vederii în genere* (1978, 125); *lumina aceea de sus a ochilor mei = pămîntul* (1978, 158).

PRIVIREA. Determinări: *privirea [care] se face una cu tine* (1966/1975, 70); *privirea trecînd prin somn ca printr-un inel de fier* (1966/1975, 243); *animalul rănit cu vederea de mine, culcat în fundul ochiului albastru* (1972/1975, 397); *a da liber vederii și razei ei* (1978, 25); *a atîrna de capătul unei priviri ca un spînzurat de frînghie* (1978, 37); *limba vederii; vedere greacă; vedere latină* (1978, 90); *a gîndi cu vederea* (1982, 39).

Echivalări: *privirea care se trezește = țeavă de plumb prin care numai albastru călătorește* (1966/1975, 70); *prelungirea privirii = coagularea tristeții* (1967, 85); *vederea = pricina ochiului* (1978, 142); *gîndul schimbat în vedere = un fel de creștere de picior pentru salt pe secundă* (1978, 146); *mărirea vederii = ducerea gîndului (cu sensul „a-l duce gîndul la ceva")* (1978, 198).

Echivalări de gradul al II-lea:

[*privirea* = „atingerea zonelor de gîndire pură"], *A treia elegie*, 1966/1975, 70—75;

[*privirea* = „capacitatea de ființare"], *A treia elegie*, 1966/1975, 70/75;

[*ochiul* = „instrument de interferență și corespondență între diferitele componente ale universului"], *Orologiu cu statui*, 1967/1975, 146; [*privirea* = „concentrare a simțurilor"], *Lupta ochiului cu privirea*, 1969/1975, 230—231.

La rîndul lor, cele două paradigme intertextuale ZBOR și PRIVIRE pot fi considerate, alături de alte paradigme intertextuale, precum: ALERGARE, ÎNOT, SOMN etc., componente ale unei paradigme intertextuale mai vaste: STAREA DE GRAȚIE, REVELAȚIA POETICĂ.

Scanned with OKEN Scanner

Sensul unui element, în cazul de față al grupului nominal *pasăre măiastră* la Nichita Stănescu, este tot acest traseu paradigmatic, care configurează în final STAREA DE GRAȚIE; REVELAȚIA POETICĂ, traseu extras din desfășurarea textuală sintagmatică.

Cazul pe care l-am prezentat este relativ simplu. Primul motiv este preexistența unei întregi paradigme PASĂRE MĂIASTRĂ în folclorul românesc, ca și în creația cultă, paradigmă în vîrful căreia tronează *Pasărea măiastră* a lui Brâncuși. Paradigma deja constituită luminează semnificația grupului nominal din poezia lui N. Stănescu. Al doilea motiv constă în construirea poemului *Măiastră* ca text cu două paradigme în raport de contiguitate, ceea ce favorizează transferul semantic de la o paradigmă la alta și deschiderea spre celelalte paradigme intertextuale.

3. Există și cazuri în care interpretarea grupului nominal, centrul de iradiere semantică a poemului, este mult mai dificilă, ca de exemplu aceea a grupului nominal *roșu vertical* din poemul *Cîntec* de același autor (1967/1975, 161):

Roșu, roșu vertical,
cascadă, pantă de deal,
săltînd din oul secundei
ovalul de ou
și înfățișat nouă
ca un ecou
pe care sfera-l întinde
Oricînd și oriunde
naștere, zestre
a lui A FI schimbîndu-se în ESTE.

Grupul nominal care ne interesează, judecat independent de context, atestă o obscuritate provocată de incompatibilitatea semantică dintre determinat și determinant. Desfășurarea poemului, care poate fi considerat, de asemenea, un grup nominal complex, cu un cumul de determinări pentru nucleul *roșu vertical*, accentuează parcă și mai mult obscuritatea.

Sensul este cu atît mai încifrat, cu cît poemul dezvoltă o singură paradigmă, închisă ermetic. Închiderea ermetică a textului deschide însă nenumărate posibilități de interpretare. Unele dintre ele sînt date de luarea în considerare a paradigmelor intertextuale OU și SFERĂ.

Iată principalele elemente ale acestor paradigme în opera lui Nichita Stănescu:

OU. Determinări: *ou mult mai mare, clocit de-o idee mai mare, gălbenuș jumătate, pasăre jumătate, într-un joc cu pași pe furate; ouă concentrice, negre, sparte fiecare pe rînd și în parte; pui de pasăre respins de zbor, străbătînd ou după ou, din miezul pămîntului pîn' la Alcor într-un ritmic, dilatat ecou; dintr-un ou în altul mai mare la nesfîrșit te naști, nezburată aripă* (1966/1975, 88); *oul, frumos ca iarna ce se lasă, [în care] se stîrnește cu plumbi, în aripi o mireasă* (1967, 54); *o pasăre care zbura înlăuntrul oului* (1972/1975, 393); *ou speriind vulturoaica de pe mine și zburînd-o* (1978, 32); *ce greu se ouă un ou! ce muncă pentru oval* (1978, 136); *un ou în vulturare* (1982, 69); *pasăre neagră pe un ou alb; pasăre albă pe un ou negru; pasăre spartă și ou zburător* (1982, 104).

Echivalări: *ou = așteptarea zborului locuind în mine; ou = [locul unde] stă unul lîngă altul, nedezlipit, sinele lîngă sine; ou mare = silabă răcnită într-o perpetuă creștere smulsă fără tavan stalactită* (1866/1975, 87—88).

Scanned with OKEN Scanner

Nu putem să nu amintim şi aici că în vîrful paradigmei intertextuale OU, la nivelul literaturii române, este *Oul dogmatic*, de I. Barbu, cu nenumăratele sensuri pe care le iradiază, dominant fiind cel de „increat".

SFERA. Determinări: *golurile sferice în alte goluri aidoma lor, şi fără de margini* (1967/1975, 139); *sfera fiu; sfera părinte; sfera nu-i frumoasă* (1968/1975, 213—214).

Echivalări: *orele = sfere-albastre, şi-ntre ele e Saturn* (1964/1975, 36); *sfera = cel mai mult trup învelit cu cea mai strîmtă piele cu putinţă* (1966/1975, 65); *sferă = pămîntul; sferă = luna; sferă = soarele; sfere = stelele, sublime; sfera = A şi apoi complimentarul lui A şi apoi anti A* (1968/1975, 209, 212).

Pe baza acestor paradigme intertextuale, propunem următoarele echivalări de gradul al II-lea pentru unităţile subtextuale din poemul citat:

[*cascadă, pantă de deal, săltînd* = „verticalitate, înălţare"];
[*oul secundei* = „timpul concret"];
[*ovalul de ou* = „forma pură"];
[*ecou, forma de înfăţişare* = „expresia artistică"];
[*sfera-l întinde oricînd şi oriunde* = „expansiune"];
[*naştere, zestre a lui A FI schimbîndu-se în ESTE* = „transformarea virtualităţii în existenţă"].

Dacă între termenii din poziţia a doua introducem cîte un conector, în funcţie de tipul de relaţie dintre ei, obţinem: înălţarea *din* timpul concret *a* formei pure *prin* expresie artistică *în* expansiune, *ca* transformare a virtualităţii în existenţă, o posibilă interpretare a grupului nominal *roşu vertical*, ce poate fi, la rîndu-i, echivalat cu *cîntec*, titlul poemului.

Se observă uşor că paradigmele intertextuale OU şi SFERĂ inferează mai multe posibile interpretări pentru grupul nominal *roşu vertical*. El devine, ca orice unitate poetică, o virtualitate semantică, cu realizări concrete prin interpretare, dintre care una poate fi şi cea propusă mai sus. Interpretarea devine cu atît mai pertinentă cu cît grupul nominal este raportat la mai multe paradigme poetice intertextuale. (Nu ne referim la cele culturale, care măresc şi mai mult aceste posibilităţi. Astfel, *roşu vertical* poate fi raportat şi la paradigma STAREA DE GRAŢIE; REVELAŢIA POETICĂ, cu care concură în mod organic şi care configurează o dominantă a creaţiei lui N. Stănescu: discursul poetic ca meditaţie asupra poeziei, poezia ca metapoezie, una din marile obsesii ale poeziei moderne şi actuale.

4. Analiza semantică a grupurilor nominale *pasăre măiastră* şi *roşu vertical* seamănă cu o analiză componenţială la nivelul textual şi intertextual. Analiza s-a bazat pe două tipuri diferite de matrice semantice textuale, cu două tipuri de generare a paradigmelor semantice din care fac parte, respectiv, cele două grupuri nominale.

Prima matrice semantică textuală este biserială (formată din două paradigme) cu seriile în raport de contiguitate. Elementele fiecărei serii în parte sînt în raport de determinare faţă de un element central. Fie a′, a′, a′..., a′ elementele unei serii şi a″, a″, a″..., a″ elementele celeilalte serii. Fiecare element este reunit cu elementele propriei serii prin intermediul raportului de contiguitate dintre serii.

Scanned with OKEN Scanner

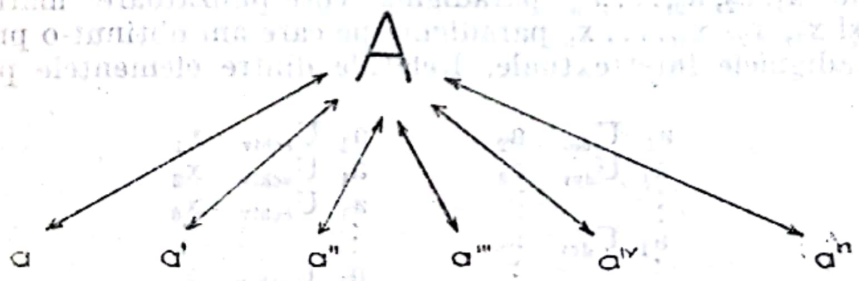
Astfel,

$$
\begin{array}{llll}
a'_1 \; U_{det} \; a'_2 & & a'_1 \; U_{cont} \; a''_1 \\
a'_1 \; U_{det} \; a'_3 & & a'_1 \; U_{cont} \; a''_2 \\
\vdots \qquad\quad \vdots & & a'_1 \; U_{cont} \; a''_3 \\
a'_1 \; U_{det} \; a'_n & & \vdots \qquad\quad \vdots \\
\vdots \qquad\quad \vdots & & a'_1 \; U_{cont} \; a''_n \\
a'_2 \; U_{det} \; a'_1 & & \vdots \qquad\quad \vdots \\
a'_2 \; U_{det} \; a'_3 & & a'_2 \; U_{cont} \; a''_1 \\
\vdots \qquad\quad \vdots & & a'_2 \; U_{cont} \; a''_2 \\
a'_2 \; U_{det} \; a'_n & & a'_2 \; U_{cont} \; a''_3 \\
\vdots \qquad\quad \vdots & & \vdots \qquad\quad \vdots \\
a''_n \; U_{cont} \; a'_1 & & a'_2 \; U_{cont} \; a''_n \\
a''_n \; U_{cont} \; a'_2 & & \vdots \qquad\quad \vdots \\
a''_n \; U_{cont} \; a'_3 & & a''_n \; U_{det} \; a''_1 \\
\vdots \qquad\quad \vdots & & a''_n \; U_{det} \; a''_2 \\
a''_n \; U_{cont} \; a'_{a-1} & & a''_n \; U_{det} \; a''_3 \\
 & & \vdots \qquad\quad \vdots \\
 & & a''_n \; U_{det} \; a''_{n-1}
\end{array}
$$

(unde U = reuniune, det = determinare, cont = contiguitate).

Nivelul textual al semnificației unui element este dat de luarea în considerare a matricii semantice textuale. În mod similar, nivelul intertextual al semnificației unui element este dat de luarea în considerare a raporturilor dintre paradigmele intertextuale (paradigmele textuale îmbogățite cu elemente din întreaga operă și alte paradigme cu care cele dintîi intră în relație).

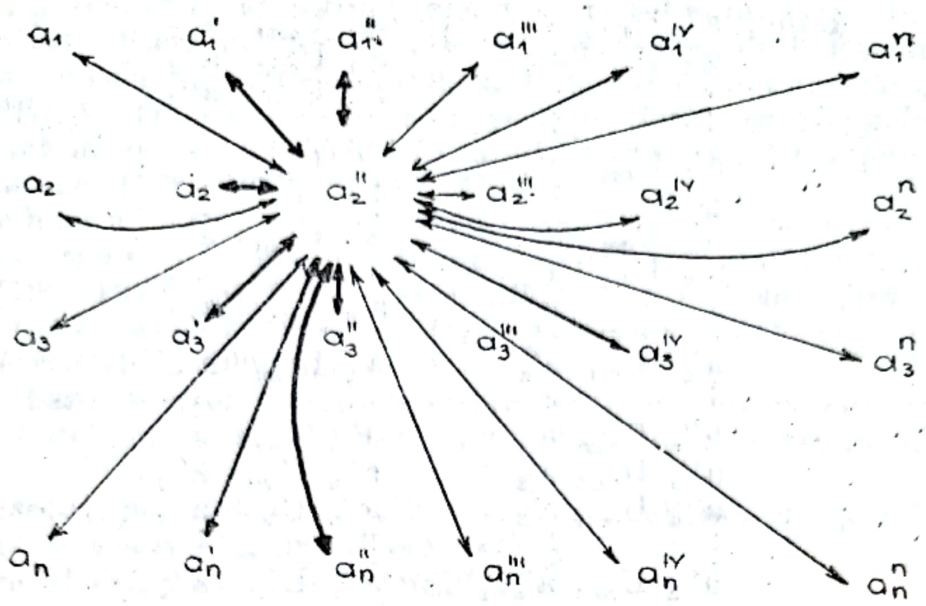
Fie A superparadigma STAREA DE GRAȚIE; REVELAȚIA POETICĂ, a paradigma SOMN, a''_2 paradigma CONTEMPLAȚIE, a'' paradigma ZBOR, a''' paradigma ALERGARE, a^{IV} paradigma ÎNOT.



Fie a'' grupul nominal *pasăre măiastră*. În figura de mai jos sînt reprezentate relațiile pe care a''_2 le contractează cu celelalte elemente ale propriei paradigme și cu elementele celorlalte paradigme intertextuale. Săgețile îngroșate marchează relațiile directe pe care a''_2 le contractează cu elementele din a' și din a''.

Deci semnificația lui a'' este un proces rezultat al tuturor relațiilor semantice intra- și interparadigmatice. Acest proces poate fi decupat în nenumărate trasee, tot atîtea posibile interpretări pentru a''_2. Aceste posibilități sînt date însă de structura semantică textuală (numărul paradigmelor textuale și a tipului de relații dintre elemente și dintre paradigme) și de cea intertextuală, ale cărei relații pot acoperi zone din ce în ce mai mari.

Scanned with OKEN Scanner



A doua matrice semantică textuală generativă, pe care se plasează poemul *Cîntec*, este monoserială. Inexistența unor alte serii semantice în text instituie o stare de indeterminare semantică și, în consecință, o mare libertate interpretativă. Cealaltă sau celelalte paradigme, care să echilibreze matricea monoserială, sînt imaginate de lector.

Cele mai pertinente sînt paradigmele deduse din opera aceluiași poet, dar ele pot fi, în aceeași măsură, rezultatul competenței poetice a lectorului. Deci al doilea tip de matrice semantică textuală generativă include, în mai mare măsură, în procesul de producere a semnificațiilor, capacitatea de stoc și de invenție a lectorului.

Fie $a_1, a_2, a_3, \ldots, a_n$ paradigma corespunzătoare matricei monoseriale și $x_1, x_2, x_3, \ldots, x_n$ paradigma pe care am obținut-o prin inferență din paradigmele intertextuale. Relațiile dintre elementele paradigmelor sînt:

$$
\begin{array}{ll}
a_1 \; U_{det} \; a_2 & a_1 \; U_{echiv} \; x_1 \\
a_1 \; U_{det} \; a_3 & a_1 \; U_{echiv} \; x_2 \\
\vdots \quad\quad \vdots & a_1 \; U_{echiv} \; x_3 \\
a_1 \; U_{det} \; a_n & \vdots \quad\quad \vdots \\
\vdots \quad\quad \vdots & a_1 \; U_{echiv} \; x_n \\
a_2 \; U_{det} \; a_1 & \vdots \quad\quad \vdots \\
a_2 \; U_{det} \; a_3 & a_2 \; U_{echiv} \; x_1 \\
\vdots \quad\quad \vdots & a_2 \; U_{echiv} \; x_2 \\
a_2 \; U_{det} \; a_n & a_2 \; U_{echiv} \; x_3 \\
\cdot \quad\quad \cdot & \vdots \quad\quad \vdots \\
\cdot \quad\quad \cdot & a_2 \; U_{echiv} \; x_n \\
\cdot \quad\quad \cdot & \vdots \quad\quad \vdots \\
x_n \; U_{echiv} \; a_1 & x_n \; U_{det} \; x_1 \\
x_n \; U_{echiv} \; a_2 & x_n \; U_{det} \; x_2 \\
x_n \; U_{echiv} \; a_3 & x_n \; U_{det} \; x_3 \\
\vdots \quad\quad \vdots & \vdots \quad\quad \vdots \\
x_n \; U_{echiv} \; a_{n-1} & x_n \; U_{det} \; x_{n-1}
\end{array}
$$

(unde echiv = echivalență).

Scanned with OKEN Scanner

5. Această schiță de analiză a semnificației unei unități poetice subtextuale prezintă, ca orice schiță, multe simplificări.

Astfel, relațiile dintre elemente și paradigme au fost doar enunțate și incluse apoi într-o exprimare cvasiformalizată. O analiză de adîncime cere însă o minuțioasă luare în considerare a nenumăratelor relații dintre elemente, pe baza unei logici cu mai multe valori.

De asemenea, matricea semantică textuală trebuie corelată cu matricele textuale prozodică și sintactică corespunzătare nivelului fonologic și celui sintactic al textului. Cele trei matrice textuale au puncte de interferență (de obicei, acestea sînt punctele forte ale textului), iar uneori, în cazurile fericite ale unor realizări poetice desăvîrșite, cele trei matrice textuale sînt perfect izomorfe.

6. Dincolo de aceste simplificări, poate fi sesizată ideea că semnificația unei unități subtextuale în poezie este rezultanta unor procese care nu pot fi judecate, în toată complexitatea lor, dacă nu se ia în considerare textualitatea/intertextualitatea ca nivel de limbaj.

Căci, spre deosebire de procesul de semnificare în alte tipuri de limbaje, nepoetice, care este d i n aproape î n a p r o a p e (prin acțiunea contextelor minimale), în limbajul poetic procesul de semnificare este i n d u c ț i a s e m a n t i c ă l a m a r i d i s t a n ț e.

ECATERINA MIHĂILĂ

(SCL, XXX, 1984, nr. 1, p. 27 —37)

Scanned with OKEN Scanner

ION BARBU, *GRUP* ŞI *MOD*

Deşi s-a bucurat de o relativ bogată tratare teoretică, conceptul de „intertextualitate" rămîne încă vag şi insuficient definit. Faptul acesta reduce şi posibilităţile sale de aplicare în analizele concrete pe texte poetice. De aceea, deşi analizele care urmează au în vedere scoaterea în relief a unor elemente de intertextualitate, nu vor face apel decît la repere lingvistice comune.

Grup [1]

1 E temniţa în *ars*, *nedemn pămînt*.
2 De ziuă, *finul* razelor înşală ;
3 Dar *capetele* noastre, dacă sînt,
4 Ovaluri stau, de *var*, ca o greşală.
5 Atîtea căile de *fire* stingi !
6 Găsi-vor gest închis, să le rezume,
7 Să nege, dreaptă, linia ce *f r î n g i* :
8 *O c h i* în virgin *triunghi* tăiat spre *l u m e* ?

Mod

1 Te smulgi cu zugrăviţii, scris în *zid*,
2 La gama turlelor acelor locuri,
3 Întreci oraşul *pietrei*, limpezit
4 De roua harului arzînd pe *blocuri*.
5 O, ceasuri verticale, *frunţi* tîrzii !
6 Cer simplu, timpul. Dimensiunea, două ;
7 Iar sufletul *impur*, în *calorii*,
8 Şi *o c h i u l*, *unghi*, şi *l u m e a*-aceasta — nouă.
9 — Înaltă-în vînt te *f r î n g i*, să mă aştern
10 O, *iarba* mea din toate mai frumoasă.
11 Noroasă pata-aceasta de infern !
12 Dar ceasul — sus ; trec valea răcoroasă.

1. O simplă examinare lingvistică a celor două texte relevă asemănări marcate, la diferite nivele :

	T 1 : *Grup*	T 2 : *Mod*
a) Identităţi lexicale :		
	(tu) frîngi	*(tu) te frîngi*
	ochi	*ochiul*
	lume	*lumea*
b) Corespondenţe semantice (prin prezenţa unor seme comune în descriere) :		
	ars	*calorii*
	ars . . . pămînt	*zid, blocuri(?)*

[1] Textele au fost reproduse după volumul : Ion Barbu, *Poezii*. Ediţie îngrijită de Romulus Vulpescu, Editura Albatros, Bucureşti, 1970. Toate sublinierile în text ne aparţin.

Scanned with OKEN Scanner

nedemn	*impur*
pămînt	*pietrei, blocuri(?)*
fîn	*iarbă*
capetele	*frunți*
var	*zid*
fire	*iarbă*
triunghi	*unghi*

c) Identități structurale în grupuri sintactice :

temnița în *ars*, *nedemn pămînt* *scris* în *zid*

d) Identități stilistice de suprafață :

versul (5) *versurile* (5), (11)

Cîteva precizări cu privire la asemănările stabilite mai sus sînt necesare.

1.1. Este de remarcat la nivelul (a) că substantivele din T 2 sînt articulate hotărît, față de cele din T 1, care sînt nearticulate. Utilizarea articolului, alături de întrebuințarea pronominală a verbului în T 2, semnifică, s-ar putea spune, o oarecare „particularizare" a textului, întărită de faptul că în T 2 *te frîngi* face parte dintr-o adresare directă marcată prin dialog (v. 9) și vocativ (v. 10).

1.2. La nivelul (b), stabilirea corespondențelor semantice între termenii celor două texte s-a făcut atît prin considerarea unor seme comune ușor de stabilit (cf. DEX : „PĂMNT [...] 3. Materie din care e alcătuită partea solidă a globului terestru și care este formată dintr-un amestec de granule minerale, provenite din dezagregarea rocilor [...]"; „PIATRĂ [...] Nume generic pentru orice rocă solidă, dură și casantă răspîndită la suprafața sau în interiorul pămîntului [...]"), cît și pe baza unor posibile asocieri ale referenților *(ars pămînt — zid)* sau a unor trăsături manifestate la nivelul vorbirii *(fire — iarbă)*.

O poziție ambiguă ocupă *bloc*, pentru care contextul nu oferă nici o soluție de alegere între : „1. Bucată mare dintr-o materie solidă și grea, masă solidă dintr-o singură bucată" și „3. Clădire mare, cu multe etaje" (DEX); dacă *oraș* trimite la cea de-a doua semnificație, *orașul pietrei* trimite spre prima (intervenind în plus și relația cu *bloc de piatră*).

1.3. Am considerat că la nivelul (c) se poate vorbi despre o identitate de structură, deoarece grupul nominal avînd de partea determinantului prepoziția *în*, în locul alteia așteptate (se înțelege deci că, pentru noi, *în ars nedemn pămînt* nu reprezintă o circumstanță sau, mai precis, nu numai o circumstanță), este recurent și cu o mare frecvență în textele care formează ciclul *Joc secund*, de exemplu : subst. + *în* + subst. *(fluierul în drum — Timbru; Sfînt jocul în speranță — Increat* etc.); part. + *în* + subst. *(armate-în șerpi lemnoși — Înecatul; Rîu încuiat în cerul omogen — Steaua imnului)*.

1.4. Mențiunea „de suprafață" pentru identitățile stilistice de la nivelul (d) a fost considerată oportună pentru că, deși foarte frecventă în textele din *Joc secund*, exclamația prezintă structuri foarte diferite din punct de vedere sintactic (de exemplu : *Nadir latent!* față de *Văi agere, tăiați-mi o zi ca un ochian! — Înecatul; Seceri dintre secete-au sclipit! — Secol* etc.), avînd practic în comun numai semnul mărcii suprasegmentale.

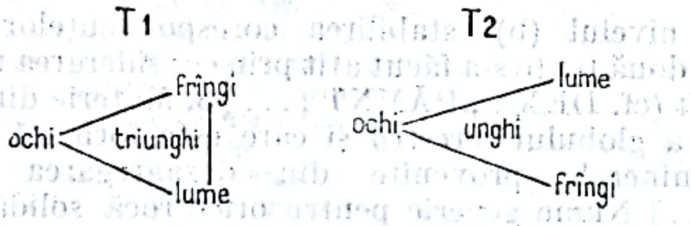
Scanned with OKEN Scanner

2. Deşi textele diferă ca dimensiuni, se observă că asemănările marcate converg către două versuri, aflate în aceeaşi strofă în T 1 şi în strofe diferite în T 2, şi anume v. 7 şi 8 din T 1, v. 8 şi 9 din T 2, care conţin toate identităţile lexicale de la nivelul (a) :

T 1 :			*frîngi*
	ochi —	*triunghi*	— *lume*
T 2 :	*ochiul* —	*unghi*	— *lumea*
			frîngi

Acest fapt ar putea să nu fie întîmplător, deoarece şi identităţile de la nivelele (c) ş (d) se află în versuri corespunzătoare. O comparaţie rapidă şi cu alte texte din ciclul *Joc secund* revelează faptul că anumite procedee structurale apar de obicei în aceleaşi puncte ale textului (mai ales în versurile 1, 5 şi 8), ceea ce ar putea însemna că există o anumită „geometrie semnificativă" a poemelor incluse în acest ciclu barbian, dar aceasta este numai o sugestie în articolul de faţă, deci nu ne propunem s-o adîncim.

More geometrico şi identităţile remarcate aici pot fi aranjate în configuraţii semnificative :



3. Din perspectiva pe care am adoptat-o, considerăm că de la acest punct al analizei poate începe interpretarea celor două texte, care va fi desigur guvernată de configuraţiile obţinute. S-ar putea spune că, pînă aici, textul însuşi a fost cel care a condus analiza, urmînd ca, de acum încolo, analistul să-şi spună cuvîntul.

3.1. Decodarea independentă a poeziei intitulată *Grup* (T 1) duce spre o semnificaţie deja reliefată de către criticii poeziei lui Barbu [2], asupra căreia există un acord total ; întemniţat în materialitatea imediată, dominat de percepţie, spiritul tînjeşte către absolutul perfecţiunii sale la care ar putea ajunge prin speculaţia abstractă.

Interpretarea aceasta se sprijină pe trei puncte „tari" ale textului : *temniţa, fire stîngi, gest închis*, la care se ajunge într-adevăr, indiferent pe perspectiva adoptată. Titlul a fost interpretat strict matematic [3], soluţie negată de către alţi critici [4].

3.2. Mai rar abordată, poezia *Mod* (T 2) a fost considerată ca o expresie a sublimării spiritului într-un sistem la rîndul său sublimat, prin simplificarea timpului şi a spaţiului [5]. Evident, această semnificaţie porneşte de la termenii socotiţi dominanţi : *ceasuri, timpul, dimensiunea*. Titlul nu a fost comentat.

---

[2] Cf. T. Vianu, *Introducere în opera lui Ion Barbu*, Bucureşti, 1970, p. 62—63 ; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, 1941, p. 808 ; Al. Paleologu, *Introducere în poezia lui Ion Barbu*, VR, XX, 1967, nr. 1, p. 78.

[3] Cf. B. Nicolescu, *Ion Barbu. Cosmologia „Jocului secund"*, Bucureşti, 1968, p. 24—25.

[4] Cf. Al. George, *Semne şi repere*, Bucureşti, 1971, p. 266.

[5] Cf. T. Vianu, *op. cit.*, p. 68 ; Al. Paleologu, *art. cit.*, p. 79.

Scanned with OKEN Scanner

3.3. Punerea în paralel a celor două texte şi luarea în considerare a identităţilor şi corespondenţelor la diferite nivele scot în evidenţă — cum s-a văzut — şi alte puncte „tari" ale textelor care, chiar dacă nu modifică esenţial semnificaţiile descrise pe scurt mai sus, adaugă valori noi şi relevante. Se înţelege că spunem aceasta pornind mai cu seamă de la configuraţiile stabilite la 2.

În structura acestora, termenii sînt: *ochi, lume, triunghi (unghi)* — substantive; *frîngi (te frîngi)* — verbe.

3.3.1. Atît în T 1 cît şi în T 2, *ochiul* este în evidentă opoziţie faţă de *lume*. Interpretarea simbolic-mistică a termenului *ochi*, care nu lipseşte din exegeza barbiană [6], este desigur posibilă prin ambiguitatea foarte mare creată în context. Astfel, în T 1 *ochi* se sprijină pe *virgin triunghi* şi pe acel ‚tu' inclus în *frîngi*, în opoziţie cu *ars, nedemn pămînt* — acesta din urmă avînd de asemenea conotaţii simbolic-mistice — iar în T 2 *ochi* este susţinut de *zugrăviţii, gama turlelor, roua harului* în dobîndirea unei semnificaţii mistice. Există însă, în ambele texte, indicii şi pentru o altă interpretare.

Astfel, în T 1, adjectivul *noastre (capetele noastre)* poate şi trebuie să fie interpretat, conform valorii deictice a pronumelui personal, pers. I, pl. ca „eu + altul (alţii)". În T 2, avem un *nouă (şi lumea-aceasta — nouă)* care, la prima vedere, pare a fi un adjectiv pentru *lumea*. Izolarea lui grafică ne face însă să credem că este vorba mai curînd de un pronume personal, pers. I, pl. în dativ. Cum, în ambele texte, este implicat un 'tu', *noastre* şi *nouă* poate fi citit ca „eu + tu". Adăugînd la cele de mai sus invocaţia cuprinsă în v. 9—10 din T 2, se poate desprinde o semnificaţie puternic erotică, de altfel deloc străină poeziei lui Ion Barbu.

3.3.2. Ce devine în felul acesta *lumea*? Este însuşi mediul creat pentru manifestarea erotică. Pe linia cea mai simplă, asociată prejudecăţilor interpreţilor, *ceasuri verticale, frunţi tîrzii!* din *Mod* a fost considerat mai ales ca un moment al cunoaşterii prin intelect, al meditaţiei profunde. Dar actul erotic este el însuşi un act de cunoaştere în fermă tradiţie filozofică, încît *Dimensiunea, două* se poate citi foarte bine ca 'această lume în care existăm doar noi doi', o lume în care sufletul este *impur*, este *în calorii* (o expresie ocolită pentru „în călduri"?), presupunînd o ardere intensă într-o altă m o d a l i t a t e de atingere a absolutului.

3.3.3. Decisiv pentru această interpretare este verbul *a frînge*, a cărui semantică presupune oricum o acţiune violentă exercitată în cel mai pur domeniu material. Asociat adesea corpului uman (cf. DEX), verbul respectiv oferă sugestia erotică evidenţiată aici. De notat, în plus, că, în vreme ce în T 1 el face parte dintr-un context care, prin interogaţia retorică din final, revelează o atitudine de contemplare, în T 2 imperativul marchează acţiunea în prima ei fază de împlinire — aceea a enunţurilor performative [7].

3.3.4. Conform celor remarcate în *1.1*, ca şi precizărilor din *3.3.3*, interpretarea lui *triunghi* în T 1, faţă de *unghi*, în T 2, este mult uşurată, prin tăierea legăturii lor cu referentul şi descifrarea simbolicii pe care o închid. *Triunghiul*, semn al unei stabilităţi, sugerează o stare de contemplaţie a subiectului în faţa unei entităţi inviolabile (de unde şi interogaţia

[6] Cf. T. Vianu, *op. cit.*, p. 62; B. Nicolescu, *op. cit.*, p. 24.
[7] Cf. J. L. Austin, *How to do things with words*, Oxford, 1962, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

din v. 7 8, T 1), în vreme ce *unghiul*, prin dispariţia unei laturi a triunghiului, sugerează o anume dinamică, începutul acelei acţiuni de „negare", de „îndreptare" a liniei frînte, concentrată în valoarea performativă a enunţului din ultima parte a v. 12, T 2, *trec valea răcoroasă*.

3.3.5. Aşadar, din punctul comun *ochi* cele două texte sînt divergente în raport cu atitudinea subiectivă pe care o dezvăluie. Indiferent de semnificaţia pe care le-o atribuim (mai bine zis, indiferent de tipul de cunoaştere pe care îl luăm în considerare, căci faptul că este vorba de „cunoaştere" nu poate fi contestat), T 1 reprezintă c o n t e m p l a ţ i a obiectului cunoaşterii şi invocarea actului de cunoaştere, posibil, dar neefectuat, în vreme ce T 2 evocă senzaţia trecerii decise la î m p l i n i r e a actului cunoaşterii.

3.3.6. În mod surprinzător, interpretarea de mai sus a celor două texte duce către denotaţia termenilor folosiţi ca titlu, mai degrabă decît către conotaţiile sau valorile lor speciale, conform anumitor limbaje particulare. Căci *grupul*, definit ca „ansamblu de obiecte" (DEX), presupune din partea subiectului exact o poziţie statică (de „contemplare", în interpretarea noastră), pe cînd *mod*, definit ca „fel în care se efectuează ceva" (DEX), introduce tocmai o anume dinamică, descifrabilă din text, după cum s-a văzut. Întoarcerea spre denotaţie este o modalitate de a face poezie, iar declaraţiile programatice ale lui Ion Barbu [8] susţin o astfel de presupunere.

În T 2 există de altfel termeni deictici care nici nu pot fi conotaţi şi care indică implicarea subiectivă într-o acţiune, concretizată treptat: de la un 'tu' nedeterminat *(te smulgi)* într-o circumstanţă îndepărtată de subiect *(„acelor* locuri"), la un „eu + tu" într-o zonă apropiată („lumea-*aceasta*") şi, în sfîrşit, la persoana I a verbului *(trec)* într-o circumstanţă imediată („iarba *mea*", „pata-*aceasta*").

Asemenea indici lipsesc cu totul în T 1 şi această deosebire fundamentală întăreşte deosebirea de atitudinea stabilită.

4. Analiza paralelă schiţată aici duce la un set de concluzii care ar putea concretiza, într-o oarecare măsură, conceptul de „intertextualitate".

4.1 Relaţia de asemănare între două texte T 1 şi T 2 este o „relaţie stabilită de receptor în cursul procesului de decodare" [9] şi se poate constitui în urma analizei independente a nivelelor lingvistice ale celor două texte.

4.2. Elementele identice sau asemănătoare descoperite de receptor care contribuie la stabilirea respectivei relaţii creează, în interiorul fiecărui text de care aparţin, structuri paradigmatice independente, identificabile şi în analiza individuală a textelor date.

În analiza efectuată de noi, acest fapt este vizibil la nivelul (b), unde seriile de termeni între care se pot stabili corespondenţe au semnificaţie şi pentru fiecare text în parte.

Aşadar, nu există intertextualitate dată de elemente nestructurate, simple coincidenţe lingvistice.

4.3. Asemănarea dintre două texte T 1 şi T 2 nu poate fi decît parţială, după cum rezultă din cele de mai sus, căci şi identităţile posibile —

---

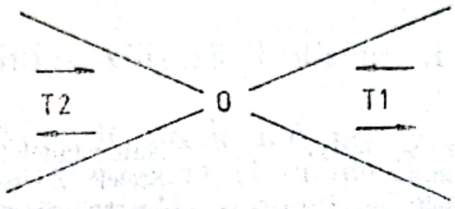
[8] Cf. *Formaţia matematică*, în vol. *Poezii*, 1970, p. 326—329.

[9] Mariana Neţ, *Towards a programatics of poetic intertextuality*, RRL, XX, 1983, nr. 2, p. 159.

Scanned with OKEN Scanner

care ar putea sugera asemănări totale — au funcţionalităţi diferite în cele două texte (cf. *supra* 2).

4.4. Asemănarea (intertextualitatea) a două texte nu presupune în mod necesar o convergenţă a semnificaţiilor, cel puţin nu una totală. S-ar putea avansa ideea unui model al intertextualităţii cu ajutorul căruia tipurile acesteia să fie stabilite în funcţie de sensul mişcării de constituire a semnificaţiei fiecărui text de către receptor :



4.5. Un tip special de asemănare (intertextualitate) în cazul a două sau mai multe texte ale aceluiaşi autor este cel rezultat din analizele efectuate mai sus — asemănarea (intertextualitatea) reflexivă, prin care înţelegem că nici unul din cele două texte nu are o „meta"-poziţie faţă de celălalt, iar cele două texte nu sînt complementare.

CEZAR TABARCEA

(SCL, XXXV, 1984, nr. 4, p. 398—403. Text revăzut.)

Scanned with OKEN Scanner

GRUP DE ION BARBU ŞI *PSALM* („TARE SÎNT SINGUR...") DE TUDOR ARGHEZI

O POSIBILĂ RELAŢIE DE INTERTEXTUALITATE

Tare sînt singur, Doamne, şi pieziş!
Copac pribeag uitat în cîmpie,
Cu fruct amar şi cu frunziş
Ţepos şi aspru-n îndîrjire vie.

Tînjesc ca pasărea ciripitoare
Să se oprească-n drum,
Să cînte-n mine şi să zboare
Prin umbra mea de fum.

Aştept crîmpeie mici de gingăşie,
Cîntece mici de vrăbii şi lăstun
Să mi se dea şi mie,
Ca pomilor de rod cu gustul bun.

Nu am nectare roze de dulceaţă,
Nici chiar aroma primei agurizi,
Şi prins adînc între vecii şi ceaţă,
Nu-mi stau pe coajă moile omizi.

Nalt candelabru, strajă de hotare,
Stelele vin şi se aprind pe rînd
În ramurile-ntinse pe altare —
Şi te slujesc; dar, Doamne, pînă cînd?

De-a fi-nflorit numai cu focuri sfinte
Şi de-a rodi metale doar, pătruns
De grelele porunci şi-nvăţăminte,
Poate că, Doamne, mi-este de ajuns.

În rostul meu tu m-ai lăsat uitării
Şi mă muncesc din rădăcini şi singer,
Trimite, Doamne, semnul depărtării,
Din cînd în cînd, cîte un pui de înger,

Să bată alb din aripă la lună,
Să-mi dea din nou povaţa ta mai bună.

(v. textul poeziei *Grup* în studiul de la p. 254)

Vom prezenta în cele ce urmează o analiză confruntativă a două texte poetice — *Psalm* („Tare sînt singur"...) de Tudor Arghezi şi *Grup* de Ion Barbu — pentru a dovedi că acestea pot fi considerate într-o relaţie de analogie, care ar putea fi considerată un tip particular de intertextualitate, şi anume acea intertextualitate ce nu are ca punct de plecare intenţia (marcată) a emiţătorului.

Înţelegem prin analiză confruntativă o descriere în paralel a unităţilor sintagmatice şi a nivelelor paradigmatice omoloage ale celor două texte, întreprinsă cu scopul de a pune în evidenţă asemănările şi deosebirile dintre acestea.

Prin relaţie de analogie înţelegem existenţa unei suite de asemănări la nivele omoloage ale celor două texte confruntate. Aceste asemănări trebuie să se manifeste însă la minimum două dintre nivelele textelor. Profitul depistării unei astfel de relaţii este complinirea reciprocă a înţelegerii celor două texte, atît sub aspectul semnificaţiei lor globale, cît şi sub aspectul modalităţilor de construire a subsistemelor textuale respective.

Desigur, nu excludem posibilitatea de a stabili o astfel de relaţie şi între mai mult de două texte.

Ne vom desfăşura analiza confruntativă pornind de la nivelul materialităţii textelor alese şi ajungînd la cel al semnificaţiilor globale pe care le propunem pentru aceste două poeme.

Un prim contact cu cele două texte, în aparenţă atît de diferite, provoacă cititorilor stări de aşteptare similare — e drept, determinate

Scanned with OKEN Scanner

de raţiuni diferite : poemul barbian, prin expresia criptică, de mare concentrare, sugerează lectorului că depistarea semnificaţiei globale presupune un demers complicat, anevoios chiar ; formula relativ explicită a celuilalt text, ce oferă încă de la prima lectură o semnificaţie, indică lectorului că aceasta reprezintă o „mască" în spatele căreia trebuie căutată semnificaţia profundă a poemului. Cele spuse mai sus constituie raţiunea care ne determină să postulăm o relaţie de analogie între cele două poeme.

1. Nivelul desfăşurării discursului poetic

La nivelul desfăşurării discursului poetic propriu-zis, se observă uşor o primă caracteristică comună, şi anume faptul că ambele texte sînt construite din : — cîte o serie de termeni ce par a fi „puncte nodale" ale poemelor (termenii aceştia sînt reprezentaţi prin substantive ; vom nota aceste serii cu NP — pentru *Psalm* şi cu NG — pentru *Grup* în cursul analizei) ; — mai multe seturi de determinanţi simpli sau compuşi (reprezentaţi de unul sau mai multe cuvinte) ce se referă la termenii seriilor NP, NG. Aceste determinări sînt exprimate prin adjective, grupuri nominale subordonate, propoziţii subordonate atributive sau de alt tip, grupuri verbale. Prin decuparea acestor d e t e r m i n ă r i, prin identificarea exactă a termenului la care se referă precum şi prin gruparea determinărilor referitoare la acelaşi determinat, obţinem de fapt cîte o paradigmă de trăsături distinctive pentru fiecare din termenii seriilor NP, NG. Iată componenţa celor două serii de termeni NP : *Copac* (îl vom nota în cursul analizei prin simbolul C(u), rezultat din sintagma „copac uitat"), *Pom* (îl vom nota în cursul analizei prin simbolul P(r), rezultat din sintagma „pomi de rod"), *Dumnezeu* (îl vom nota în cursul analizei prin simbolul D(t), rezultat din cele două nume sub care apare termenul : *tu*, *Doamne*).

Paradigmele ce se referă la fiecare dintre aceşti termeni vor fi notate cu simbolul T urmat de simbolul d e t e r m i n a t u l u i.

Fiecare din aceste paradigme este alcătuită din seturi de trăsături ; fiecare set va fi notat cu simbolul *d* urmat de un indice cifric care marchează poziţia setului în paradigma din care face parte şi de simbolul determinatului.

2. Nivelul semantic al poemelor

În prima parte a acestui capitol vom urmări modul de construire a paradigmelor la care ne-am referit.

Ne vom ocupa în cele ce urmează de poemul arghezian, a cărui structură semantică cuprinde o serie de construcţii ce se cer descrise amănunţit şi pentru bunul motiv că sînt prezente şi în celălalt text. Primul reprezentant al acestei serii, NP, ce apare în text este termenul C(u). Paradigma acestuia se construieşte pe un spaţiu foarte mare din poem. O primă componentă a acestei paradigme este : *singur / pieziş / uitat în cîmpie / Cu fruct amar / Ţepos în îndîrjire vie / Nalt candelabru strajă de hotare / Stelele vin şi se aprind pe rînd În ramurile-ntinse pe altare — / Şi te slujesc / De-a fi-nflorit numai cu focuri sfinte / Şi de-a rodi metale doar, / pătruns De grelele poruncă şi-nvăţăminte / În rostul meu . . . mă muncesc din rădăcini*

și sînger /. Toate aceste trăsături le-am selectat pornind de la faptul că ele sînt atribuite fără echivoc exclusiv termenului C(u). Barele oblice separă trăsăturile distinctive unele de altele, începutul de vers fiind marcat prin folosirea majusculei. Vom nota această paradigmă cu $d_1C(u)$. În acest set de trăsături se delimitează un subset care se subordonează aceluiași numitor comun semantic ce ar putea fi formulat astfel: „tendință de ascendere către un spațiu ideal aflat la o mare distanță". Iată acest subset: *Nalt candelabru* / *altar* / *stele* /. Realizarea acestei tendințe este imposibilă datorită datelor specifice clasei căreia îi aparține termenul C(u), care stabilesc o relație de incompatibilitate cu spațiul spre care este orientată transcenderea. În scopul mai bunei înțelegeri a termenului C(u) este introdus ca element de referință termenul P(r) (component de asemenea al seriei NP). Pe același criteriu al „atribuirii directe" selectăm un prim set de trăsături din paradigma TP(r): *de rod* / *cu gustul bun* / = $d_1P(r)$.

Reține acum atenția o construcție pe care trebuie să o comentăm pentru a ne putea desfășura analiza. Setul de trăsături ce urmează: *crîmpeie mici de gingășie* / *Cîntece mici de vrăbii și lăstun*,/ trebuie supus la o dublă lectură. Astfel: a) *Aștept* // * *crîmpeie mici de gingășie* / *Cîntece mici de vrăbii și lăstun* // *Să mi se dea și mie* // = $d_3C(u)$, obținut prin anularea lui $d_3P(r)$; b) —/ *crîmpeie mici de gingășie* / *Cîntece mici de vrăbii și lăstun* / — = $d_3P(r)$. De aici rezultă că *aștept* și *să mi se dea și mie* funcționează aici ca mărci ale paradigmei TC(u), iar *ca pomilor* este marca paradigmei TP(r). Deci în această secvență de text sînt descrișii în paralel termenii C(u) și P(r) printr-o confruntare ce stabilește că o caracteristică a termenului P(r) devine o absență caracteristică pentru termenul C(u). Această secțiune a textului cuprinde, de fapt, un mecanism de construire în paralel a paradigmelor TP(r) și TC(u) (raportul dintre acestea fiind sensul cel mai important al secvenței), mecanism prezent aici într-o formă explicită și completă. Acest mod de descriere prin confruntare este prezent și în alte secțiuni ale poemului, dar mărcile construcției sînt mai puține la număr și mai greu de identificat. Remarcăm de altfel poziția acestei secvențe în text: este precedată și urmată de unități de text ce au același tip de structură. Deci secvența analizată mai sus constituie modelul de construcție și decodare și pentru următoarele unități de text: *pasărea ciripitoare Să se oprească-n drum, Să cînte-n mine și să zboare* /, care precedă în text secvența discutată mai sus și care trebuie citită conform modelului obținut: a) ∅ // *pasărea ciripitoare Să se oprească-n drum, Să cînte* / *să zboare* // ∅ (+ modelul de decodare discutat mai sus + un reconstruibil „ca pomilor de rod") = $d_2P(r)$, b) *tînjesc* // *ca pasărea ciripitoare* / *Să se oprească-n drum*, / *Să cînte-n* // *mine* // *și să zboare* // *Prin umbra mea de fum* / = $d_2C(u)$, *tînjesc*, *mine*, fiind mărci ale paradigmei TC(u).

— *nectare roze de dulceață* / *aroma primei agurizi* /, care urmează în text secvenței $d_3C(u)$ — $d_3P(r)$ și care trebuie citită: a) ∅ / *nectare roze de dulceață* / *aroma primei agurizi* / = $d_4P(r)$; b) *Nu-mi* // *stau pe coajă moile omizi* // *Nu am* // *nectare roze de dulceață* / / = $d_4C(u)$. Cum se vede cu ușurință, mărcile prin care aceste trăsături sînt implicate în TC(u) sînt: pronumele de pers. I sg. (asociat termenului C(u) — pe toată curgerea poemului) și negația care confirmă regula pe care lectorul tocmai

---

* Semnul // izolează mărcile paradigmatice care indică determinatul la care se referă determinantul respectiv.

Scanned with OKEN Scanner

este specifică lipsa tuturor bucuriilor şi libertăţilor, ba chiar şi a tristeţilor la care termenul P(r) are acces în mod firesc. Deci,

Tînjesc... mine... mea
Aştept... mi — mie
Nu am... Nu-mi... Nici

sînt de fapt formule de mărci constituite dintr-o negare la pers. I sg. Acest mod de a construi paradigmele TC(u) şi TP(r) are o consecinţă neaşteptată în configuraţia definitivă a acestora, şi anume : sîntem treptat determinaţi să completăm fiecare din cele două paradigme cu componente obţinute din negarea trăsăturilor specifice paradigmei pereche. Procedînd astfel vom constata că cei doi termeni confruntaţi, C(u) şi P(r), diferă radical în pofida unor trăsături comune iniţiale. Iată structura celor două paradigme aşa cum se conturează în acest punct al lecturii :

Trăsături atribuite direct determinatului :

TC(u)	TP(r)
singur / uitat în cîmpie / pieziş / cu fruct amar / pribeag / cu frunziş ţepos / asupru-n îndîrjire / prins adînc între vecii şi ceaţă / strajă de hotare / stelele vin şi se aprind pe rînd în ramurile-ntinse pe altare / mă muncesc din rădăcini / sînger / De-a fi-nflorit numai cu focuri sfinte / şi de a rodi metale doar / = $d_1C(u)$	de rod / cu gustul bun / = = $d_1P(r)$

Trăsături implicate în două paradigme prin procedeul oglinzii :

TC(u)	TP(r)
tînjesc // ca pasărea ciripitoare să se oprească-n drum, să cînte-n // mine // şi să zboare / Prin umbra // mea // de fum/ = $d_2C(u)$	Ø / ca pasărea ciripitoare să se oprească-n drum, să cînte // Ø // şi să zboare / = $d_2P(r)$
Aştept // crîmpeie mici de gingăşie / Cîntece mici de vrăbii şi lăstun // Să mi se dea şi mie // = $d_3C(u)$	Ø / crîmpeie mici de gingăşie / Cîntece mici de vrăbii şi lăstun / Ø / = $d_3P(r)$
Nu am // nectare roze de dulceaţă // Nici // chiar aroma primei agurizi // Nu-mi // stau pe coajă moile omizi / = $d_4C(u)$	Ø / nectare roze de dulceaţă / aroma primei agurizi / stau pe coajă moile omizi / = $d_4P(r)$

Trăsături dobîndite prin negarea unor însuşiri ale termenului-pereche cu care se face confruntarea :

TC(u)	TP(r)
$d_5C(u) = (—)\ d_1P(r)$	$d_5P(r) = (—)\ d_1C(u)$

Chiar textul confirmă, prin structurile depistate, existenţa acestei relaţii.

Dacă luăm în considerare relaţia de asociaţie, în plan semantic, dintre cuvintele *pom* şi *copac*, precum şi sensul degajat de opoziţia sg. *(copac)* — pl. *(pomi)* şi de relaţia pers. I sg. *(eu)* — pers. III pl. *(lor)* trebuie să conchidem că : termenii C(u) şi P(r) aparţin aceleiaşi clase, sînt înzestraţi cu însuşiri comune, dar vor evolua spre „destine" diferite, fapt ce se explică prin acceptarea sau nonacceptarea predestinării originare. Astfel, semnificaţia termenului C(u) include ideea de insatisfacţie generată de predestinarea originară, care duce la o oarecare incompatibilitate a termenului C(u) cu lumea către care aspiră.

Scanned with OKEN Scanner

Această lume constituie cel de al treilea termen al seriei NP. Paradigma acestui al treilea termen este anunțată de acel subset de trăsături semnalat în componența lui $d_1C(u)$ care sugerează tendința de ascendere manifestată de termenul C(u). Vom considera deci că acest subset de trăsături cere la rîndul său o lectură dublă, fiind implicat atît în TC(u), cît și în TP(r) și constituind $d_2D(t)$. Urmează în structura paradigmei TD(t) o serie de elemente care se caracterizează tot prin dublă implicare în TC(u) și în TD(t). Un element cu dublă implicare este *te slujesc* (prin subiectul care este termenul C(u) și prin obiectul direct care este termenul DT). Se precizează deci faptul că este o relație de inferioritate conștient asumată de termenul C(u). Alt element cu dublă implicare este *altare*, a cărui semantică presupune existența unei divinități și a unui credincios total devotat acesteia. *Porunci și învățăminte* este un element cu dublă implicare determinată de asemenea de semantica acestor cuvinte, care presupun relația magistru-discipol, deci autoritate spirituală în fața unei supuneri spirituale. Toată această serie de trăsături cu dublă implicare paradigmatică s-ar putea subordona unui numitor comun semantic „obedință asumată față de o autoritate conștient recunoscută și considerată un ideal irealizabil". Vom nota toată această serie în TC(u) cu $d_6C(u)$, iar în TD(t) cu d_3DT.

În structura paradigmei TD(t) urmează o secvență de trăsături ce se referă în exclusivitate la termenul DT: *tu ai lăsat uitării / Trimite, Doamne, semnul depărtării,/ cîte un pui de înger, să bată alb din aripă la lună,/ Să-mi dea din nou povața ta mai bună* / — o vom nota conform sistemului aplicat și la ceilalți termeni cu d_2DT (adică acea secvență a paradigmei TD(t) care se referă în exclusivitate și direct la un singur determinat); sînt totuși prezente cîteva elemente care ar putea fi interpretate fie ca mărci ale paradigmei TC(u): *m, mi,* pronume de pers. I sg., fie ca cerînd dublă lectură — *trimite* — ; lucrurile nu stau însă așa. Existența acestor elemente se justifică prin formula de dialog adoptată în cursul paradigmei TD(t), formulă preluată din arsenalul psalmului biblic.

Iată cum se configurează relația dintre paradigmele C(u) și TD(t):

TC(u)	TD(t)
Te slujesc / altare / poveţe învăţăminte / = $d_6C(u)$	te slujesc / altare / poveţe învăţăminte / = $d_3D(t)$ Nalt candelabru / stele / = $d_2D(t)$ tu m-ai lăsat uitării / Trimite, Doamne, semnul depărtării,... cîte un pui de înger / Să bată alb din aripă la lună,/ Să-mi dea din nou povaţa ta mai bună / = $d_1D(t)$

Prin ordonarea celor trei paradigme, obținem de fapt o rescriere a poemului, care pune în evidență subunitățile textuale ale semnificației globale a acestuia. Această rescriere va face obiectul tabelului de mai jos, în care folosim notațiile cu care am operat în cursul descrierii textului.

Se pun în evidență prin descrierea aceasta relațiile ce se stabilesc între constituenții poemului. Vom observa astfel că termenii P(r) și D(t), împreună cu paradigmele prin care se definesc, au de fapt atribuția de unități de referință, în raport cu care se va delimita condiția definitivă a termenului C(u). În consecință, demersul poetic se constituie într-o definire a acestui termen și a condiției sale. Tot la acest nivel al analizei, se impune să atragem atenția asupra constituirii unei serii de termeni a căror funcție semiotică nu decurge direct din sensurile acestora, ci din relația dintre sfera de vocabular căreia îi aparțin termenii respectivi

Scanned with OKEN Scanner

și sfera de vocabular în care se încadrează restul cuvintelor prezente în poem. Seria de care vorbim este : *singur, pieziș, pribeag, îndîrjire, aștept, doresc, porunci, învățăminte, gingășie, rost, mă muncesc.* Toți acești termeni

Seria	P(r)	C(u)	D(t)
T și relațiile între paradigmele TP(r) TC(u)/TD(t)	$d_1P(r)$ $d_2P(r)$ $d_3P(r)$ $d_4P(r)$ $d_5P(r)$ = — $d_1C(u)$ prin raportare la C(u)	$d_1C(u)$ $d_2C(u)$ = — $d_2P(r)$ prin raportare $d_3C(u)$ = — $d_2P(r)$ $d_4C(u)$ = — $d_2P(r)$ $d_5C(u)$ = — $d_1P(e)$ la P(r) $d_6C(u)$ = — $d_1D(t)$ prin raportare la D(t)	$d_1D(t) = d_6C(u)$ — prin raportare la C(u) $d_2D(t)$ — particular pentru D(t)
Subunități textuale constituite pe baza relației paradigmă —termen determinat	P(r)+TP(r)=P(r)+ $+d_1P(r)+d_2P(r)+d_3P(r)+$ $+d_4P(r)+d_5P(r)$	C(u)+TC(u)=C(u)+ $+d_1C(u)+d_2C(u)+$ $+d_3C(u)+d_4C(u)+$ $+d_5C(u)+d_6C(u)$	D(t)+TD(t)=D(t)+ $+d_1D(t)+d_2D(t)$

aparțin sferei termenilor abstracți ai vocabularului și sînt folosiți aici într-o accepție nefigurată. (De menționat că termenii aparțin tuturor celor trei paradigme.) Ceilalți termeni ai poemului : *copac, pom, rădăcină, altar, ramuri, rod,* provin din sfera cuvintelor concrete ale vocabularului și sînt folosite în text la figurat. Tocmai această abundență de metaforizări este pe alocuri întreruptă de acei semnalizatori abstracți (pe care îi vom nota ca serie SP), care anunță sfera semantică în care se va încadra decodarea termenilor metaforici. Discontinuitatea figurat — nefigurat acționează ca factor care declanșează decodarea figuratului.

Ne vom ocupa în continuare de analiza nivelului semantic al poemului barbian *Grup*. Modul difuz de repartizare a trăsăturilor ce compun paradigmele TC(u), TP(r), TD(t) diferă total de modul în care se conturează determinanții în jurul determinaților TE, CA, O care alcătuiesc rețeaua de termeni-cheie a poemului *Grup*. Paradigma termenului *temniță* — TE : *ars / nedemn / pămînt / De ziuă fînul razelor înșală /*.

Paradigma termenului *capete* — TCA : *dacă sînt = ovaluri / de var / ca o greșală /* — descriere statică a sediului „gîndirii".

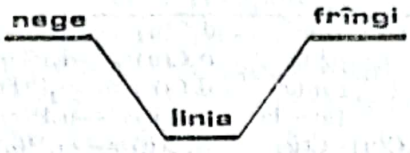
Paradigma termenului *fire* — TF = *atîtea / căile / stîngi / Găsi-vor gest închis / Să le rezume, / Să nege dreaptă linia /* = descrierea unui proces care nu este altul decît procesul „gîndirii".

Deci termenii CA și F trebuie considerați o singură subunitate textuală, care dispune și de o descriere statică pe care o obținem prin contopirea celor două paradigme : *dacă sînt / ovaluri / de var / ca o greșală / / atîtea / căile / stîngi /* și de o descriere ca proces : *găsi-vor / gest închis / să le rezume / să nege dreaptă linia /*. Paradigma termenului *ochi* — TO : *virgin / triunghi / tăiat spre lume /* = descrierea unei embleme. Deci textul este alcătuit din trei subunități textuale — TE + TTE, Ca/F + TCA/F, O + TO. Vom descrie acum articulațiile prin care sînt puse în relație trei subunități textuale :

— TE + TTE, dar CA/F + TCA/F, exprimîndu-se astfel concis natura relației de incompatibilitate dintre TE — CA/F în pofida obligației de coexistență

$$\text{— CA/F} + \text{TCA/F} \xrightarrow[\text{intersecție}]{\textit{linia}} \text{O} + \text{TO}$$

Această intersecţie se realizează într-un mod ingenios, şi anume: verbul *să nege*, aparţinînd paradigmei TCA/F, are ca obiect direct substantivul *linia*, care îndeplineşte aceeaşi funcţie şi faţă de verbul *frîngi*, aparţinînd paradigmei TO.



Acest tip de relaţie încearcă să sugereze că, cel puţin potenţial, termenul CA/F va atinge acea fază de cunoaştere ce va face posibilă anularea caracterului „misterios", inaccesibil al acelei lumi, deocamdată aflată în spatele semnului mistic al „ochiului în virgin triunghi". Mai mult, avansăm ipoteza că: termenii CA/F „firele în clăi" şi „ochi în virgin triunghi" sînt doar forme calitativ deosebite ale aceleiaşi substanţe, forma CA/F fiind inferioară sub aspect spiritual formei O, către a cărei perfecţiune însă forma CA/F tinde. Este aici locul să precizăm că seria SP are un sinonim perfect în poemul barbian: nedemn, capete, greşală, lume, serie pe care o vom nota cu semnul SG; sinonimia între cele două serii, SP, SG, decurge din caracteristicile comune şi din funcţia semiotică identică a ambelor. Iată cum se configurează structura textului în urma depistării termenilor-cheie, a paradigmelor prin care aceştia sînt definiţi şi a relaţiilor dintre subunităţile textuale:

$$\begin{bmatrix} \text{TE} \\ \text{TTE} \end{bmatrix} \text{ opoziţie } \textit{dar} \begin{bmatrix} \text{CA/F} \\ \text{TCA/F} \end{bmatrix} \text{ intersecţie } \textit{linia} \begin{bmatrix} \text{O} \\ \text{TO} \end{bmatrix}$$

Această configuraţie corespunde nivelului linear al textului.

La nivelul ansamblului semnificaţiei termenilor, configuraţia textului este următoarea:

$$\begin{bmatrix} \text{TE} \\ \text{TTE} \end{bmatrix} \textit{dar} \begin{bmatrix} \text{CA/F} \\ \text{TCA/F} \end{bmatrix} \begin{matrix} \text{relaţie} \\ \text{cu} \end{matrix} \left[\left[\begin{bmatrix} \text{TE} \\ \text{TTE} \end{bmatrix} \textit{dar} \begin{bmatrix} \text{CA/F} \\ \text{TCA/F} \end{bmatrix} \right] \text{ intersecţie } \begin{bmatrix} \text{O} \\ \text{TO} \end{bmatrix} \right]$$

Această configuraţie corespunde lecturii propuse de noi pentru acest poem. Diagrama de mai sus ar fi „formula" lumii materiei în care TE, CA/F, O sînt doar forme ale aceleiaşi substanţe aşa cum le înţelege termenul CA/F, formulă din care rezultă însăşi condiţia acestui termen. TE corespunde etapei amorfe a materiei, CA/F reprezintă o formă superioară a acesteia prin organizarea în *fire*, în *clăi*, O constituie forma optimă a aceleiaşi materii aşa cum o poate deocamdată doar bănui termenul CA/F. Deci, în structura textului, termenii TE şi O au menirea de a contribui la definirea condiţiei termenului CA/F. La acest nivel al analizei ne vom ocupa de un ultim aspect al analogiei structurii semantice a celor două texte, şi anume funcţia de matrice a termenilor-titlu.

Psalm: acceptăm doar ca punct de plecare sensul biblic al cuvîntului, de „imn ce îl închină credinciosul Dumnezeului său într-un moment în care, înspăimîntat de hula semenilor săi necredincioşi, simte nevoia să i se confirme existenţa divinităţii şi deci raţiunea credinţei şi sacrificiului său". Sensul acestei relaţii însă se îmbogăţeşte prin valorile complexe ce le capătă fiecare termen. Astfel, titlul ne trimite de fapt către o relaţie de trei termeni, cu o structură dată în care termenul C(u) şi condiţia sa sînt definiţi prin raportarea la termenii P(r) şi DT. Deci acesta ar fi un psalm al unei umanităţi care, depăşindu-şi rostul de fiinţă vie,

se vrea creatoare de valori spirituale perene *(metale)*, asemeni creatorului divin, rod al închipuirii sale şi semn al acelei părţi a lumii ce îi este încă necunoscută. Este evident că titlul formulează *ab initio* o matrice textuală şi chiar furnizează unele indicii cu privire la relaţiile dintre termenii matricei.

Grup : în raport cu sensurile degajate de poem, stabilim următoarea semnificaţie a termenului-titlu : „asociere de elemente"; găsim că acest termen are de asemenea calitate de matrice pentru poemul al cărui titlu este prin sugestia pe care o formulează, şi anume că urmează să ni se prezinte elementele şi relaţiile unui grup dat. Mai apoi, prin punerea în relaţie cu sensurile textuale ale termenilor-cheie, constatăm că ne sînt prezentate componentele unui grup bine definit : materie — spiritualitate. Conform diagramelor de mai sus vom putea citi :

$$\text{grup I} = \begin{bmatrix} \text{TE} \\ \text{TTE} \end{bmatrix} \textit{dar} \begin{bmatrix} \text{CA/F} \\ \text{TCA/F} \end{bmatrix} = \text{lume I TE—CA/F}$$

$$\text{grup II} = \left\{ \begin{bmatrix} \text{TE} \\ \text{TTE} \end{bmatrix} \textit{dar} \left[\begin{bmatrix} \text{CA/F} \\ \text{TCA/F} \end{bmatrix} \right] \right\} \text{intersecţie lume I} \begin{bmatrix} \text{O} \\ \text{TO} \end{bmatrix}$$

$$\text{grup III} = \begin{bmatrix} \text{TE} \\ \text{TTE} \end{bmatrix} \textit{dar} \begin{bmatrix} \text{CA/F} \\ \text{TCA/F} \end{bmatrix} \text{intersecţie} \begin{bmatrix} \text{O} \\ \text{TO} \end{bmatrix}$$

Să centralizăm acum rezultatele celor două analize :

— există deci cîte o reţea de termeni-cheie : NP = P(r), C(u), DT ; NG = TE, CA/F, O ;

— fiecare element din seriile NP, NG dispune de o descriere formată din trăsături specifice ; fiecare din aceste descrieri şi termenul determinat formează o subunitate textuală ;

— seriile SP şi SG indică sfera semantică a semnificaţiei globale şi contribuie la declanşarea decodării corecte a metaforelor ;

— termenii-titlu au funcţia de matrice textuale şi se resemantizează din perspectiva semnificaţiei globale a textelor.

Acest scurt inventar al nivelelor semantice ale textelor ne dovedeşte că, cel puţin sub acest aspect, există un model semantic textual comun celor două poeme.

Revăzînd variantele acestui model textual realizate în cele două texte, putem uşor constata că există un element invariantă pe care-l vom nota cu A(P, G), reprezentat de elementele textuale C(u), CA/F, care-şi delimitează condiţia în raport cu alte două elemente cu care se află într-o relaţie oarecare. Aceste două elemente vor fi notate după cum urmează : P(r) — TE reprezintă termenul B(PG) al modelului semantic comun ; D(t) — O va fi reprezentat în modelul semantic printr-un element C(PG). Deci elementul A(PG) se află într-un anume tip de relaţie, definitorie pentru acesta, cu elementul B(PG) şi acelaşi element A(PG) stabileşte un alt tip de relaţie, de asemenea definitorie pentru el, cu elementul C(PG). Ceea ce am obţinut în acest fel este de fapt o matrice semantică a celor două texte :

B(PG) incompatibilitate A(PG) ideal irealizabil C(PG).

Deci elementul A(PG) este o formă a elementului B(PG) care tinde către o stare nouă, compatibilă cu elementul C(PG). În ambele texte ni se

sugerează că zona reprezentată de elementul C(PG) trebuie să fie o lume a conceptualului. Singura diferență între cele două texte este că în vreme ce pentru elementul A(G) singura cale de atingere a acestei zone este actul creator — *gest* —, termenul A(P) pare a accepta ca soluție atît creația, cît și comunicarea cu această lume. Deci B(PG) → A(PG) → C(PG) ar fi expresia matricei semantice a celor două texte.

Notația pe care am folosit-o pentru elementele matricei dovedește că din perspectiva acesteia și a analogiei dintre semnificațiile globale ale poemelor considerăm pe B(P) într-o relație de identitate cu B(G), pe A(P) într-o relație de identitate cu A(G) și pe C(P) într-o relație de identitate cu C(G). De asemenea, din aceeași perspectivă, considerăm că *Psalm* (cu sensul dobîndit după decodarea textului) discută un caz particular al relației ce face obiectul poemului *Grup*.

Se mai impune o concluzie care decurge din cele arătate pînă acum. Ambele texte sînt „definiții" ale elementelor A(P) și (A(G), realizate prin inventariere de trăsături, dar mai ales prin confruntarea cu B(P), respectiv B(G), precum și cu C(P) și C(G). La rîndul lor B(P) și B(G) precum și CP și C(G) dispun, în textele din care fac parte, de cîte o „definiție" (inventar de trăsături care este implicat în confruntarea din care rezultă definiția completă a elementelor A(P), A(G).

Rezultatele confruntării nivelului semantic ne permit să afirmăm că lectura celor două poeme „unul prin celălalt" nu poate decît să ducă la o sporire a semnificației fiecăruia.

Un ultim aspect asupra căruia am dori să ne oprim este cel al *feed-back*-ului în plan semantic. Matricea descrisă mai sus, precum și semnificațiile globale și analogia între cele două texte determină o revenire a lectorului asupra fiecărei metafore în parte, asupra subunităților textuale cît și asupra relațiilor dintre acestea. Dăm un singur exemplu în acest sens: TE *(temniță)* — P(r) *(pomi de rod)* vor fi înțeleși în această fază a lecturii astfel: „categorie a indivizilor care satisfac doar imperativele materiale ale speciei, supusă unei existențe meschine impuse de propriile însușiri". Acest proces de resemantizare dictat și dirijat de cei trei factori amintiți este de fapt un proces de lărgire a sensului fiecărei metafore și o consecință a semnificației globale pînă la atingerea acelui nivel în care „poeticul" și „filozoficul" se intersectează și care poate fi considerat nivelul pînă la care trebuie „citite" textele poetice dedicate neliniștii cunoașterii.

CARMEN APOSTOLESCU

(SCL, XXXVI, 1985, nr. 1, p. 82—91)

Scanned with OKEN Scanner

SUIȘ DE TUDOR ARGHEZI ȘI *ELEGIA ÎNTÎIA* DE NICHITA STĂNESCU

Suiș

Tu ești asemeni celui care
Te-a frămîntat, te-a căutat și născocit,
Și semn izbit în tine-a-ncremenit
de sabie biruitoare.

Aceluia ce-atinge neatins noroiul
Și poate duce drum și peste cer,
Printre aramă, cremene și fier;
Giganticul, molatecul,vioiul.

El năzuiește-n lespede schimbare,
Singurătăți, de sus, de stalactit,
Din veac cu toate fiind nepotrivit
Și aripile strînse fiindu-i călătoare.

Tu știi tăcea cînd este de tăcere
Și-n toată ora-nalți cîte un turn
Arhanghelului mare taciturn,
Neliniștit de greaua lui putere.

Știi suferi, iubi și mîngîia,
Îndepărtat de oameni și de tine,
Dar bucurii tînjite și suspine
Nu aburesc oțelul și sticlirea ta.

Elegia întîia

Închinată lui Dedal, întemeietorul vestitului neam de artiști, al dedalizilor.

I

El începe cu sine și sfîrșește
cu sine.
Nu-l vestește nici o aură, nu-l
urmează nici o coadă de cometă.

Din el nu străbate-n afară
nimic; de aceea nu are chip
și nici formă. Ar semăna întrucîtva
cu sfera,
care are cel mai mult trup
învelit cu cea mai strîmtă piele
cu putință. Dar el nu are nici măcar
atîta piele cît sfera.

El este înlăuntrul — desăvîrșit,
și,
deși fără margini, e profund
limitat.
Dar de văzut nu se vede.

Nu-l urmează istoria
propriilor lui mișcări, așa
cum semnul potcoavei urmează
cu credință
caii ...

II

Nu are nici măcar prezent,
deși e greu de închipuit
cum anume nu-l are.

El este înlăuntrul desăvîrșit,
interiorul punctului, mai înghesuit
în sine decît însuși punctul.

III

El nu se lovește de nimeni
și de nimic, pentru că
n-are nimic dăruit în afară
prin care s-ar putea lovi.

IV

Aici dorm eu, înconjurat de el.
Totul este inversul totului.
Dar nu i se opune, și
cu atît mai puțin îl neagă:

Spune Nu doar acela
care-l știe pe Da.
Însă el, care știe totul,
la Nu și la Da are foile rupte.

Şi nu dorm numai eu aici,
ci şi întregul şir de bărbaţi
al căror nume-l port.
Şirul de bărbaţi îmi populează
un umăr. Şirul de femei
alt umăr.

Şi nici n-au loc. Ei sînt
penele care nu se văd.

Bat din aripi şi dorm —
aici,
înlăuntrul desăvîrşit,
care începe cu sine
şi se sfîrşeşte cu sine,
nevestit de nici o aură,
neurmat de nici o coadă
de cometă.

În procesul realizării unei receptări adecvate a textului poetic, o contribuţie importantă poate aduce identificarea unei relaţii de analogie între două sau mai multe texte.

Depistarea unei astfel de relaţii poate constitui pentru receptor punctul de pornire al unui demers de refacere a lecturilor acestor texte. Rezultatul demersului ar trebui să fie constatarea că semnificaţiile globale ale acestor texte se află într-un raport de complementaritate. Ca primă consecinţă a acestei constatări, în procesul de refacere a lecturilor, textul A va fi decodat din nou printr-o raportare permanentă, de control, la textul B. Fenomenul poate avea loc şi în sens invers. Această interdependenţă a lecturilor ar trebui să se întemeieze pe existenţa unei relaţii de identitate sau de asemănare, sub aspect funcţional, între elemente (sau subansamble de elemente) ale textelor respective. Precizăm că aceste elemente trebuie să funcţioneze la nivele omoloage ale textelor. În cazul în care satisfac toate aceste condiţii, elementele respective devin mărci ale relaţiei de analogie (integrabile într-o grilă cu ajutorul căreia să se poată recunoaşte existenţa relaţiei).

Ca ipoteză de lucru, putem admite că din punctul de vedere al relaţiei de analogie există clase de texte care diferă una de alta prin factura, structurarea sau dispunerea mărcilor pe nivele textuale.

Vom încerca, în cele ce urmează, să demonstrăm existenţa unei astfel de relaţii între două texte poetice, şi anume *Suiş* de Tudor Arghezi şi *Elegia întîia* de Nichita Stănescu.

Metoda la care vom apela în demersul pe care ni-l propunem va fi analiza paralelă a nivelelor textelor, urmată de confruntarea şi evaluarea acestora.

N i v e l u l m a t e r i a l i t ă ţ i i t e x t e l o r. Lectura paralelă a poemelor impune atenţiei o asemănare surprinzătoare: ambele discursuri poetice sînt construite în jurul unor nuclee reprezentate de cîte o pereche de pronume personale. Poemul *Suiş* evoluează în jurul perechii de pronume *el — tu*, iar *Elegia întîia* are ca nucleu perechea de pronume *el — eu*. Este uşor de observat că cele două perechi au un element comun, lexemul *el*. Urmează să stabilim dacă aceste perechi de pronume se încadrează în structuri comparabile, la nivele omoloage şi cu funcţii identice sau asemănătoare. Competenţa de vorbitor de limbă română îi dă lectorului o serie de reguli privitoare la decodarea lexemelor pronume personale: — pronumele substituie de obicei nume de persoană; — prezenţa substitutului pronominal este admisă numai dacă substantivul pentru care stă pronumele a fost prezent într-o secvenţă anterioară a aceluiaşi mesaj sau într-un mesaj anterior celui în care s-a produs substituirea.

Cu privire la cele două perechi de pronume, ţinem să facem următoarea observaţie: acestea indică poziţia emiţătorului în actul de comunicare.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, în poemul *Suiș* emițătorul se află doar în dialog cu unul din cei doi termeni ai nucleului textual de pronume, în *Elegia întîia* emițătorul se identifică cu unul din cei doi termeni ai nucleului textual. Valabilitatea acestor presupuneri rămîne însă de verificat în faza determinării semnificațiilor globale.

Deci mărcile relației de analogie la nivelul discursurilor sînt :

— prezența cîte unei perechi de pronume personale ;

— relația ce se presupune a exista între termenii acestei perechi ;

— existența unui termen comun celor două perechi de pronume, și anume lexemul *el*.

Sintetizînd cele spu se pînă acum, iată un inventar de mărci manifeste în cele două texte :

Suiș	*Elegia întîia*
El	*El*
aceluia, acelui	
verbe la pes. III singular	verbe la pers. III singular
El năzuiește-n lespede schimbare	*El începe cu sine*
Tu	*Eu*
te	
verbe la pers. II singular	verbe la pers. I singular
Tu știi tăcea	*Aici dorm eu*

Se pune întrebarea : sînt oare aceste asemănări întîmplătoare ? Răspunsul îl vom găsi numai după ce vom ajunge la o lectură completă a fiecărui text și vom cunoaște exact funcția deținută de fiecare din aceste pronume în structurile în care apar. Să urmărim deci analiza semanticii textelor, care ne va conduce la semnificațiile globale ale acestora.

Nivelul semanticii textelor. Ipoteza de lucru pe care ne-o îngăduie constatările de mai sus este că lexemul *el*, prezent în ambele texte, reluat frecvent pe parcursul acestora și căruia i se dedică în fiecare text cîte o amplă secvență, este de fapt un termen-cheie în fiecare poem. În consecință, primul pas al analizei semantice va fi acela de a decupa secvențele textuale referitoare la termenul *el*.

Începem cu poemul *Suiș*. Se poate vedea că termenul *el* face obiectul demersului poetic în strofele 1, 2 și 3. Revenind atent asupra porțiunii de text indicate, constatăm că aceasta cuprinde de fapt un inventar de trăsături specifice termenului *el*. Vom continua deci segmentarea acestei secvențe de text în funcție de trăsături (vom nota fiecare trăsătură cu abrevierea *d*, care provine din cuvîntul *determinant*, urmată de un indice cifric).

Obținem în acest fel paradigma de trăsături pe care o redăm mai jos : *a frămîntat, . . . a căutat și născocit* — d'_1 ; *semn izbit a-ncremenit / de sabie biruitoare* — d'_2 ; *Aceluia ce-atinge neatins noroiul / Și poate duce drum și peste cer / Printre aramă, cremene și fier* — d'_3 ; *Giganticul* — d'_4 ; *molatecul, vioiul* — d'_5 ; *El năzuiește-n lespede schimbare* — d'_3 ; *Singurătăți, de sus, de stalactit* — d'_6 ; *Din veac cu toate fiind nepotrivit* — d'_7 ; *Și aripile strînse fiindu-i călătoare* — d'_8.

Revederea atentă a întregului text corectează segmentarea inițială, căci și în strofa 4 două versuri se referă la termenul textual *el : Arhanghe-*

lului — d'_9 — *mare* — d'_4 — *taciturn* — d'_6; *Neliniștit de greaua lui putere* — d'_{10}.

După cum se poate vedea, o trăsătură poate fi exprimată prin unul-două lexeme sau prin una ori mai multe propoziții. Vom reda acum conotațiile pe care le degajează aceste trăsături din punctul nostru de vedere:

d'_1 = creatorul a cărui creație este rodul străduinței minții;

d'_2 = opera — rezultat și simbol al izbînzii obținute de creator în munca sa considerată ca o perpetuă luptă;

d'_3 = înzestrarea creatorului de a depăși în actele sale limitele posibilului uman;

d'_4 = capacitatea de a depăși obișnuitul, normalul pe una sau mai multe coordonate;

d'_5 = capacitatea creatorului de a realiza toată gama de valori ale unei coordonate a structurii umane;

d'_6 = izolarea provocată de modul de a fi al creatorului și de aspirațiile sale într-o sferă inaccesibilă clasei sale originare;

d'_7 = incompatibilitatea creatorului cu lumea sa originară;

d'_8 = tendință perpetuă de ascendere în plan spiritual ca mod specific de a exista a tipului de creator descris;

d'_9 = creația considerată ca luptă ce implică efort, suferință dăruire;

d'_{10} = existența creatorului profund marcată de structura sa intelectuală de excepție.

Se constată ușor că ne aflăm în fața unei paradigme de trăsături. Este interesant să urmărim tipurile de relații ce se crează între aceste trăsături. Astfel: d'_4 este o consecință a celor ce se afirmă la d'_3; — d'_8 este anunțat prin d'_6, care la o decupare foarte riguroasă ar trebui inclus la d'_8; — d'_{10} reia problema expusă la d'_3 adăugînd precizări.

Se poate spune deci că, departe de a exista independent una de alta, aceste trăsături se complinesc, se reiau una prin cealaltă, decurg una din alta. Este evident de asemenea că în vreme ce unele trăsături se construiesc în registrul concret al vocabularului, altele îmbină registrul concret cu cel abstract (d'_6) și, în sfîrșit, altele folosesc numai registrul abstract. Acestora din urmă credem că le revine funcția de a dirija decodarea metaforicului (majoritatea metaforelor din text sînt exprimate prin termeni aparținînd registrului concret), indicînd lectorului registrul semantic prin care se va construi semnificația globală a poemului.

În sfîrșit, trebuie spus că prin corelarea tuturor acestor trăsături obținem de fapt o definire a termenului *el*. În procesul de identificare a elementului desemnat prin pronumele personal de persoana a treia singular sîntem dirijați și de o informație socioculturală; prin atitudinea de adorație față de termenul *el* și prin formulele de reverență caracteristice limbajului bisericesc, textul ne reamintește scrierile de factură religioasă, și anume pe cele în care este elogiată divinitatea. Toate caracteristicile termenului *el*, ca și tonul de adorare adoptat în inventarierea acestora ne dirijează către interpretarea *el* = divinitate. Sigur, continuarea lecturii va confirma sau nu această interpretare.

Ne vom opri acum la două construcții din secvența de text analizată mai sus, urmărind modul de realizare a sensurilor acestora.

Vom discuta în primul rînd construcția „poate duce drum și peste cer". Verbul *a duce* este implicat aici în expresia *a duce drum*, care, prin analogie cu expresia *a croi drum*, ar trebui decodată a c o n s t r u i

Scanned with OKEN Scanner

un drum; mai general spus, a face un drum, ceea ce ne dirijează în final către o decodare mai abstractă, a elabora o operă (adică a depune o muncă în scopul realizării unui produs util). Sub influența semantică a verbului, tinde spre abstractizare și sensul substantivului *drum*, care este înțeles aici ca rezultat al unei activități creatoare; sensul întregii expresii devine astfel a depune o activitate creatoare ce se materializează într-o creație, o operă.

Vom încerca acum să explicăm destul de ciudata construcție cu care debutează strofa a doua; „Aceluia ce poate duce drum și peste cer". Pronumele demonstrativ masculin de depărtare *aceluia* se află la forma de genitiv / dativ, formă care nu se justifică prin construcțiile ce o urmează. În schimb, revenind asupra secvenței de text ce precedă această construcție, găsim în primul vers al poemului formularea „Tu ești asemeni celui"; substituind în această formulare pe *celui* cu forma corespunzătoare a pronumelui demonstrativ de depărtare, masculin, singular — *acela*, vom obține următoarea construcție reconstituită: **Tu ești asemeni aceluia.* Deci, la începutul strofei a doua, în locul formei *Aceluia* vom citi „Tu ești asemeni aceluia"; acest fapt dovedește că relația stabilită de la deschiderea poemului între *celui* (= *el*) și *tu* trebuie păstrată în atenție. Prin explicitarea formei *aceluia* am adus în discuție celălalt termen textual al poemului, reprezentat prin pronumele personal de persoana a doua singular — *tu*. Deși implicat în secvența textuală referitoare la termenul *el*, prin afirmația cu care se deschide poemul, deși frecvent implicat în definirea celuilalt termen textual discutat mai sus (ca pacient al acțiunilor termenului *el*), se revine asupra termenului *tu* în strofele finale. Pentru a respecta procedeul de analiză utilizat în identificarea secvenței referitoare la termenul *el*, vom stabili că ultimele șase versuri reprezintă secvența textuală dedicată termenului *tu*. Prin decupare vom obține următorul set de trăsături:

Tu știi tăcea cînd este de tăcere — d''_1; *Și-n toată ora-nalți cîte un turn* — d''_2; *Știi suferi, iubi și mîngîia* — d''_3; *Îndepărtat de oameni și de tine* — d''_4; *Dar bucurii tînjite și suspine* — d''_5; *Nu aburesc oțelul și sticlirea ta* — d''_6;

Vom încerca să oferim o serie de posibile conotații pentru aceste trăsături:

d''_1 = compatibilitatea termenului *tu* cu termenul *el*, ale cărui trăiri primul le înțelege adaptîndu-se deplin la modul de a fi al termenului *el* — *tăcea ... tăcere*, care trimite la *taciturn* din paradigma termenului *el*;

d''_2 = modul de a exista specific termenului *tu* este străduința de a crea valori;

d''_3 = termenul *tu* — creator de valori — are și o coordonată afectivă specifică lumii căreia îi aparține originar;

d''_4 = termenul *tu* tinde să se detașeze de lumea căreia îi aparține și de acele coordonate proprii pe care le are în comun cu această lume;

d''_5 = termenul *tu* dobîndește caracteristici diametral opuse celor specifice lumii din care provine;

d''_6 = noile caracteristici dobîndite de termenul *tu* anulează posibilitatea de manifestare a coordonatei afective, care este considerată ca marcă esențială a lumii din care provine termenul *tu*;

Scanned with OKEN Scanner

Şi în cazul acestei paradigme, regăsim aceleaşi relaţii între componente ca şi în cazul paradigmei termenului *el*. Trăsăturile se determină reciproc, se explicitează, se presupun. Astfel: d''_1 şi d''_2 sînt cauza celor afirmate la d''_4 şi d''_5; d''_6 şi d''_2 au drept consecinţă cele afirmate la d''_6; d''_5 completează pe d''_3, aducînd corectarea necesară.

Sîntem obligaţi să admitem în acest punct al analizei că în poemul *Suiş* termenii *tu* şi *el* au funcţia de termeni-cheie de vreme ce întreg textul se ordonează în jurul lor.

În ultimele trei versuri apare termenul textual *oameni*. Acest termen reţine în mod deosebit atenţia în analiză pentru că oferă un sprijin în decodare: *Îndepărtat de oameni şi de tine* — deci termenul *tu* era apropiat de *oameni* şi de *sine* şi apoi a avut loc izolarea sa; *De oameni şi de tine* — deci termenul *tu* s-a izolat de clasa oamenilor şi de sine ca element al acestei clase, deci şi de ceea ce era specific clasei. În acest caz paradigma acestui termen, *oameni*, este o parte a paradigmei termenului *tu*, şi anume $d''_3 \Rightarrow \Rightarrow d'''_1$ *(suferi, iubi* şi *mîngîia)*, $d''_5 \Rightarrow d'''_2$ *(bucurii, suspine)*, $d''_6 \Rightarrow d'''_3$ *(aburi)*.

De fapt, paradigma acestui termen se obţine prin următorul procedeu; trăsăturile din paradigma termenului *tu* se transformă la persoana a treia plural. Se obţine: * *oamenii* ştiu *iubi, suferi şi mîngîia*; *oamenii* au bucurii, suspine; oamenii... aburi (suflare, prin abstractizare viaţă, prin abstractizare emoţii afective).

După cum se poate vedea, secvenţa finală a textului este foarte densă, conţinînd două paradigme suprapuse. De altfel, fenomenul este prezent şi în prima parte a textului, acolo suprapunîndu-se paradigmele termenilor *tu* şi *el* conform relaţiei exprimate în construcţia *tu eşti asemeni celui*.

În această etapă a analizei, textul se poate ordona în paradigme şi într-o serie de termeni-cheie.

TU	EL	OAMENI
asemeni		
	d'_1 — *a frămîntat*	
	— *a căutat*	
	— *a născocit*	
	d'_2 — *semn izbit în tine a-ncremenit de sabie biruitoare*	
	d'_3 — *Aceluia ce-nfinge neatins norolul / Şi poate duce drum şi peste cer,*	
	d'_3 — *Printre aramă, cremene şi fier / El năzuieşte-n lespede schimbare*	
În baza relaţiei *Tu eşti asemeni celui*, trăsăturile termenului *el* se reflectă asupra termenului *tu*, conturîndu-i caracteristici asemănătoare celor cuprinse în paradigma termenului *el*.	d'_4 — *Giganticul*	
	d'_5 — *molatecul, violul*	
	d'_6 — *Singurătăţi, de sus, de stalactit*	
	d'_7 — *Din veac cu toate fiind nepotrivit*	
	d'_8 — *Aripile strînse fiindu-i călătoare*	
	d'_9 — *Arhanghel*	
	d'_4 — *mare*	
	d'_6 — *taciturn*	
	d'_{10} — *Neliniştit de greaua lui putere*	

Scanned with OKEN Scanner

d''_1 — *Tu ştii tăcea cînd este de tăcere*

d''_2 — *Şi-n toată ora-nalţi cîte un turn / Arhanghelului /*

d''_3 — *Ştii suferi, iubi şi mînglia.*

d''_4 — *Îndepărtat de oameni şi de tine,*

d''_5 — *Dar bucurii tînjite şi suspine*

d''_6 — *Nu aburesc oţelul şi sticlirea ta.*

d'''_1 — *suferi, iubi şi mînglia*

d'''_2 — *bucurii, suspine*

d'''_3 — *aburi*

Se precizează acum relaţiile în care se află cei trei termeni-cheie ai poemului :

tu asemeni *el*

tu aparţine *oameni.*

Din cele două relaţii rezultă că termenul *tu* suportă o dublă raportare :

tu aparţine *oameni*

tu asemeni *celui.*

Rezultă că termenul *tu* reuneşte caracteristici specifice clasei sale (pe care nu le poate satisface) şi trăsături dobîndite din relaţia cu o clasă sătre care tinde. Redate într-o formă concentrată aceste relaţii se pot ccrie :

aceluia	*asemeni*	*tu*	*îndepărtat*	*oameni*
el				*tine*

sau se pot reprezenta grafic astfel :

Aceste reprezentări pun în evidenţă un fapt cel puţin neaşteptat în raport cu ipoteza de lucru de la care am pornit, conform căreia termenul *el* ar fi obiectul demersului poetic. Rezultă acum că ţinta demersului poetic analizat este delimitarea facturii şi condiţiei termenului *tu* prin raportarea sa la doi termeni consideraţi polii existenţei sale.

Semnificaţia globală ar fi deci o definire a termenului *tu* prin evidenţierea incompatibilităţii sale treptate cu lumea din care povine în favoarea unei tot mai substanţiale integrări într-o lume către care tinde în virtutea unor afinităţi ce ţin de dotarea sa în planul existenţei spirituale.

În acest punct al analizei, pe baza sensurilor termenilor *tu* şi *el* şi a relaţiei între aceştia se conturează o nouă decodare, mai complexă. Termenul *tu* ar desemna deci o categorie a clasei *oamenilor* care îşi subordonează existenţa chemării către creaţia de valori spirituale. Termenul *eu* ar avea drept semnificat lumea valorilor spirituale perfecte, a conceptelor, şi ar reprezenta idealul către care tind toţi cei ce aparţin prin vocaţie clasei pe care o desemnează lexemul *tu*. Această aspiraţie s-ar putea îndeplini numai perfecţionînd modul particular de cunoaştere pe care îl reprezintă creaţia. Destinul omului-creator implică suferinţă pricinuită de

îndoiala privitoare la valabilitatea creației, după cum implică și conștiința dificultății unei asemenea misiuni.

În acest caz însă, utilizarea pronumelui personal de persoana a treia singular pentru semnificația „lumea valorilor spirituale" ar putea fi considerată cel puțin ciudată în raport cu normele semanticii curente. Totuși, nu este vorba de abatere, ci de faptul că, sub protecția unui registru stilistic familiar lectorului (cel al textelor religioase), a fost denotată o semnificație abstractă printr-un semnificant utilizat în mod curent pentru semnificați concreți și cu trăsătura [+ animat]. Datorită acestui procedeu, limbajul poetic din acest text dobîndește o maximă concentrare.

Relațiile dintre termenii-cheie ai poemului pe care le-am descris mai sus indică faptul că în paradigma termenului *tu* se creează o tensiune între cele două componente (cele care provin din paradigma termenului *el* și cele comune termenilor *tu* și *oameni*).

Relația dintre cei trei termeni constituie de fapt matricea pe care se generează textul și semnificația sa globală.

Rezumînd observațiile referitoare la textul arghezian făcute în vederea confruntării reținem:

1 — textul poate fi ordonat în plan paradigmatic în: termeni-cheie și determinanți ai termenilor-cheie; în plan sintagmatic, în trei subunități textuale formate fiecare din cîte un termen-cheie și paradigma determinantă corespunzătoare;

2 — textul se construiește pe o matrice formată din termenii-cheie ai poemului și relațiile dintre aceștia;

3 — relația dintre termenul *tu* și clasa căreia îi aparține — reprezentată de termenul textual *oameni* — este foarte sumar discutată, emițătorul pornind de la premisa că ea nu prezintă o dificultate de înțelegere pentru lector;

4 — utilizarea pronumelui personal de persoana a III-a singular pentru a conota un referent ce aparține clasei [+abstract] [—uman] se explică prin nevoia de a concretiza cît mai mult o abstracțiune;

5 — denotarea termenilor-cheie ai poemului prin pronume personale are ca rezultat o deplină libertate acordată lectorului în procesul de decodare a semnificației acestor termeni;

6 — poemul se constituie într-o definire a condiției unuia dintre termenii-cheie, prin raportarea la definiri mai ample sau mai restrînse ale celorlalți doi termeni-cheie din text;

7 — a) semnificatul termenului *tu* se definește prin raportare la o clasă mai largă, denotată prin lexemul *oameni*. Această raportare funcționează ca gen proxim al definirii, funcția de diferență specifică fiind îndeplinită de relația dintre semnificatul termenului *tu* și cel al termenului *el*;

b) definirea semnificatului termenului *tu* se face prin raportarea la semnificatul termenului textual *el*; această raportare funcționează ca gen proxim în cadrul definiției, iar funcția de diferență specifică este îndeplinită de relația cu semnificatul lexemului *oameni*;

8 — textul se caracterizează prin mascarea semnificației globale de adîncime sub aparența unei semnificații de factură mitologică, care facilitează accesul lectorului la nivelul abstract al dezbaterii propuse de poet;

Scanned with OKEN Scanner

9 — semnificaţia globală a poemului se poate exprima concentrat astfel : destinul creatorului *om* este supus unor reguli ce provin dintr-o lume diferită ca substanţă de lumea căreia acesta îi aparţine originar ; această lume către care este atras creatorul *om* este destinată să existe mereu şi nu-şi integrează decît valori perene ; pentru a putea produce asemenea valori, creatorul *om* va fi obligat să se dedice total creaţiei, renunţînd la satisfacţii şi la dureri rezervate în mod obişnuit oamenilor ;

10 — titlul poemului indică natura relaţiei dintre termenii *tu* şi *el ;* interpretarea noastră privitoare la sensul lexemului ce dă titlul poemului este confirmată de o serie de elemente componente ale paradigmelor termenilor *el* şi *tu : sus, stalactit, Aripile, cer* — toate aparţinînd paradigmei termenului *el ; înalţi, turn* — aparţinînd paradigmei termenului *tu* şi sugerînd tendinţa de ascendere ce caracterizează actele acestuia ; neaşteptat ni se pare faptul că sensul termenului-titlu trimite la toţi termenii-cheie ai textului şi la ambele relaţii pe care le realizează termenul *tu.*

*

Supunem acelùiaşi tip de analiză nivelul semantic al poemului *Elegia întîia* de Nichita Stănescu.

Punctul de plecare al acestui demers îl constituie ipoteza de lucru conform căreia în centrul atenţiei poemului se situează termenul textual *el.* Amintim că am pornit de la aceeaşi ipoteză de lucru şi în analiza poemului *Suiş.* Argumentele pe care ne-am construit această ipoteză erau : frecvenţa lexemului în text şi amploarea secvenţei ce se dedică în poem acestui termen.

Constatăm că, în discursul poetic pe care îl analizăm acum, strofele 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 (parţial) şi 9 şi 13 se referă la termenul *el.* Pentru a putea interpreta această secvenţă vom proceda la decuparea sa în subunităţi, urmărind pe cît posibil delimitarea unor trăsături distinctive ale termenului *el.*

Precizăm că, deocamdată, acceptăm ipoteza că termenul *el* desemnează un referent cu trăsătura [+uman].

Iată un inventar al subunităţilor secvenţei textuale ce se referă la termenul în discuţie :

d'_1 —	*El începe cu sine şi sfîrşeşte / cu sine.*	axiomă
	Nu-l vesteşte nici o aură, nu-l urmează / nici o coadă de cometă.	comentariu
	(la iniţiala poemului)	
d'_1 —	*începe cu sine şi se sfîrşeşte / cu sine / nevestit de*	axiomă
	nici o aură,/ neurmat de nici o coadă / de cometă.	comentariu
	(la finalul poemului)	
d'_2 —	*Din el nu străbate în afară / nimic ;*	axiomă
d'_3 —	*de aceea nu are chip / şi nici formă.*	axiomă
d'_4 —	*Ar semăna întrucîtva / cu sfera,/ care are cel mai*	axiomă
	mult trup / învelit cu cea mai strîmtă piele /	comentariu
d'_5 —	*El este înăuntrul — desăvîrşit,/ deşi fără margini,*	axiomă
	e profund / limitat.	comentariu
	El este înăuntrul-desăvîrşit,/	axiomă
	interiorul punctului, mai înghesuit / în sine decît	
	însuşi punctul.	comentariu
d'_6 —	*Dar de văzut nu se vede.*	axiomă
d'_7 —	*Nu-l urmează istoria / propriilor lui mişcări*	axiomă
	aşa / cum semnul potcoavei urmează / cu credinţă /	
	caii...	comentariu

Scanned with OKEN Scanner

d'_8 —	*Nu are nici măcar prezent /*	axiomă
	deşi e greu de închipuit /cum anume nu-l are.	comentariu
d'_9 —	*El nu se loveşte de nimeni / şi de nimic*	axiomă
	pentru că / n-are nimic dăruit în afară / prin care	comentariu
	s-ar putea lovi.	
d'_{10} —	*Spune NU doar acela / care-l ştie pe DA.*	premisă
	Însă el, care ştie totul,/	axiomă
	la NU şi la DA are foile rupte.	
d'_{11} —	*Totul este inversul totului,/*	axiomă
	Dar nu i se opune, şi / cu atît mai puţin îl neagă.	

Propunem acum o interpretare pentru subunităţile secvenţei textuale ce se referă la termenul *el;*

$d'_1 - d'_2$ = negarea materialităţii prin anularea unor trăsături specifice spaţialităţii;

d'_3 = negarea materialităţii prin anularea existenţei formei materiale între trăsăturile specifice termenului *el;*

d'_4 = negarea materialităţii prin anularea delimitării de tip spaţial; afirmare a unei concentrări deosebite a referentului *el;*

d'_5 = afirmare a coeziunii şi densităţii deosebite, specifice referentului *el;*

d'_6 = negarea materialităţii prin anularea calităţii referentului de a fi perceput pe căi senzoriale;

d'_7 = negarea apartenenţei termenul *el* la categoria fenomenelor caracterizate prin desfăşurare legică în timp;

d'_8 = negarea materialităţii termenului *el* prin anularea posibilităţii delimitării de tip temporal;

d'_9 = negarea capacităţii termenului *el* de a fi definit prin identificarea unor elemente cu care comunică sau se învecinează;

d'_{10} = afirmare a cuprinderii deosebite, specifice termenului *el*, prin excluderea oricăror limitări;

d'_{11} = afirmarea facturii deosebite a termenului *el* prin imposibilitatea confruntării sale cu o altă entitate, imposibilitate ce se explică prin incompatibilitatea sa totală cu orice altă entitate.

Se poate uşor constata că am delimitat în cadrul secvenţei referitoare la termenul *el* unsprezece trăsături pertinente ale acestuia. Pentru a definitiva descrierea acestei paradigme de trăsături, se impune să analizăm compoziţia, registrul semantic, precum şi modul în care aceste trăsături contribuie la definirea determinatului la care se referă.

Sub aspectul compoziţiei, trăsăturile din paradigmă pot fi clasificate în două categorii:

a) unele care sînt alcătuite din două unităţi, şi anume o axiomă şi un comentariu (care îşi propune aprofundarea adevărului din axiomă); acesta este cazul trăsăturilor d'_5, d'_7, d'_8, d'_9 etc.;

b) altele cuprind numai o axiomă; acesta este cazul trăsăturilor d'_2, d'_6 etc.

Din punctul de vedere al registrului semantic în care sînt formulate, distingem trei categorii de trăsături;

— unele ce îmbină elemente de vocabular cu sens abstract cu elemente de vocabular cu sens concret (ex. d'_7);

— altele care sînt formulate cu ajutorul unor elemente de vocabular cu sens concret (ex. d'_6);

Scanned with OKEN Scanner

— şi, în sfîrşit, altele care sînt alcătuite numai din elemente de vocabular cu sens abstract (ex. d'_{11}).

În privinţa modului de participare la definirea determinatului *el*, se delimitează două categorii de trăsături;

a) unele trăsături delimitează condiţia termenului *el* prin anularea acelor însuşiri ce sînt specifice materialităţii (ex. d'_3, d'_6, d'_8 etc.);

b) alte trăsături configurează termenul *el* prin afirmarea încadrării sale în sfera nonmaterialului şi prin punerea în evidenţă a însuşirilor sale specifice (ex. d'_1, d'_2, d'_5).

O particularitate specifică tuturor trăsăturilor termenului *el* este faptul că acestea construiesc un sistem concentric de restricţii, care trebuie să ne conducă în final la depistarea identităţii determinatului.

Totalitatea acestor trăsături corelate reprezintă definirea termenului *el*.

În secvenţa textuală care realizează definirea termenului *el* are loc o echivalare semantică a acestuia. Pronumele personal de persoana a III-a *el* este reluat în ultima parte a textului prin adverbul *aici*. Această mutaţie morfologică contravine semanticii şi gramaticii curente, dirijînd semnificaţia termenului *el* către sfera nonanimatului. Interpretarea nouă spre care sîntem conduşi este de aşteptat să se precizeze în ultima secvenţă a textului.

Iată însă că şi în această ultimă secvenţă a textului (este vorba de ...rofele 8 — parţial —, 10, 11 şi 12) ne aşteaptă o surpriză: în atenţia demersului poetic intră un nou termen textual reprezentat prin pronumele personal de persoana I singular, *eu*. Conform modului în care am desfăşurat analiza pînă acum, constatînd că termenul *eu* este descris într-un spaţiu mai larg în poem, încercăm să stabilim trăsăturile specifice lui din această secvenţă. Obţinem ca rezultat al decupării pe care o întreprindem un inventar de trăsături — o paradigmă aparţinînd acestui termen:

d''_1 — *Aici dorm eu, înconjurat de el* [..]—*Şi nu dorm numai eu aici, / ci şi întregul şir de bărbaţi / al căror nume-l port*; d''_2 — *Şirul de bărbaţi îmi populează / un umăr. Şirul de femei / alt umăr. / Şi nici n-au loc. Ei sînt / penele care nu se văd*; d''_3 — *Bat din aripi ... aici.*

Pentru aceşti determinanţi propunem următoarea interpretare:

d''_1 = termenul *eu* manifestă compatibilitate cu termenul *el*, în care se află înglobat într-o stare de relaxare favorabilă visării, creaţiei; includerea termenului *eu* în termenul *el* are ca efect răsfrîngerea proprietăţilor celui de al doilea asupra primului, iar aceste proprietăţi trebuie deduse din semnificaţia pe care am încercat să o configurăm pentru termenul *el*;

d''_2 = apartenenţa termenului *eu* la o categorie de oameni care manifestă compatibilitate cu termenul *el*;

d''_3 = subclasa de oameni în care este înglobat şi termenul *eu* se caracterizează prin capacitatea de a realiza o ascendere în plan spiritual.

Se observă că în interiorul secvenţei textuale care se referă la termenul *eu* apare un al treilea termen textual, reprezentat prin lexemele *bărbaţi* şi *femei* corelate. Acest al treilea termen textual beneficiază de o scurtă paradigmă, ce se poate reconstitui în cadrul descrierii termenului *eu*. Iată această paradigmă:

d'''_1— *întregul şir de bărbaţi* *dorm aici *înconjurat de el*; d'''_2—*Bat din aripi şi dorm aici.*

Interpretarea semnificației acestor trăsături este următoarea:

d'''_1 = compatibilitatea termenului *bărbați și femei* cu termenul *el*, ceea ce face posibilă relația de incluziune exprimată;

d'''_2 = capacitatea de a realiza sau tinde permanent către o ascendere în plan spiritual, de evadare din materialitate către spiritualitate.

Putem constata că, față de ipoteza inițială de lucru, în această fază a analizei am identificat trei termeni-cheie, conturați prin cîte o paradigmă de trăsături.

Vom reordona acum textul într-un tabel care pune în evidență relațiile dintre cei trei termeni:

EL	EU	BĂRBAȚI, FEMEI
d'_1 — *El începe cu sine / și sfîrșește cu sine,/ nevestit de nici o aură, neurmat de nici o coadă/ de cometă.*		
d'_2 — *Din el nu străbate în afară / nimic;*		
d'_3 — *de aceea nu are chip / și nici formă.*		
d'_4 — *Ar semăna întrucîtva / cu sfera,/ care are cel mai mult trup / învelit cu cea mai strîmtă piele./ Dar el nu are nici măcar / atîta piele cît sfera.*		
d'_5 — *El este înlăuntrul—desăvîrșit,/ și / deși fără margini, e profund / limitat./.../ El este înăuntrul desăvîrșit, / interiorul punctului, mai înghesuit / în sine decît însuși punctul.*		
d'_6 — *Dar de văzut nu se vede.*		
d'_7 — *Nu-l urmează istoria / propriilor lui mișcări, așa / cum semnul potcoavei urmează / cu credință / caii...,*		
d'_8 — *Nu are nici măcar prezent,/ deși e greu de închipuit / cum anume nu-l are.*		
d'_9 — *El nu se lovește de nimeni / și de nimic, pentru că / n-are nimic dăruit în afară / prin care s-ar putea lovi.*		
d'_{10} — *Spune NU doar acela/ care-l știe pe DA./ Însă el, care știe totul,/ la NU și la DA are foile rupte.*		
d'_{11} — *Totul este inversul totului./ Dar nu i se opune, și / cu atît mai puțin îl neagă.*		

Scanned with OKEN Scanner

EL	EU	BĂRBAȚI, FEMEI
	d″$_1$ — *Aici dorm eu, înconjurat de el.*	
	d″$_2$ — *Și nu dorm numai eu aici,/ ci și întregul șir de bărbați / al căror nume îl port. / Șirul de bărbați îmi populează/ un umăr. Șirul de femei / alt umăr.*	d‴$_1$— *ntregul șir de bărbați* *dorm aici înconjurați de el.
	d″$_3$ — *Și nici n-au loc. Ei sînt / penele care nu se văd. / Bat din aripi... ... aici.*	d‴$_2$— *Bat din aripi și dorm aici.*

Conform tabelului de mai sus și analizei întreprinse pînă acum, textul este alcătuit pe plan pardigmatic din seria termenilor-cheie și din paradigmele corespunzătoare acestora, iar pe plan sintagmatic din trei unități textuale conținînd fiecare cîte un termen-cheie și paradigma corespunzătoare acestuia.

Pe baza aceluiași tabel și a interpretării fiecărei paradigme, putem stabili, în această fază a analizei, relațiile ce se configurează între cei trei termeni ai textului.

Relația dintre termenii *eu* și *bărbați, femei* va fi foarte puțin discutată acum, pentru că o considerăm cunoscută. Ne vom opri asupra sa numai pentru a-i preciza implicațiile în semnificația globală a textului;

eu aparține *șirului de bărbați și femei care dorm aici*, dar *șirul de bărbați* și *șirul de femei* aparțin lumii oamenilor, deci : *eu* aparține *șirului* aparține *oamenilor*.

Ca o consecință a acestui raport, definirea termenului *eu* devine implicit o definire a termenului *șir*.

Al doilea raport al textului este cel dintre termenul *eu* și termenul *el*, care face obiectul demersului poetic. Acest raport poate fi exprimat astfel :

el cuprinde *eu; eu* aparține *șirului*

Corelarea acestor raporturi poate fi redată astfel :

el cuprinde *eu* aparține *șir* aparține *oamenilor*.

Ca urmare a depistării acestor raporturi, se impune ideea că în această lectură poemul este o definire a semnificatului termenului *eu*, ca exponent al *șirului dedalizilor*, pornind de la relațiile în care acest termen se află cu lumea originară și cu lumea către care aspiră :

Cei trei termeni-cheie ai textului realizează un raport complex, pe care îl considerăm matricea ce stă la baza poemului.

Pentru a definitiva semnificația globală a textului trebuie să luăm în considerare încă o secvență, și anume moto-ul; prin sensul său acesta aduce o precizare referitoare la paradigma tremenului *eu*, explicitînd și

Scanned with OKEN Scanner

următoarea formulare: *şirul de bărbaţi al căror nume îl port;* textul moto-ului este: „Închinată lui Dedal, întemeietorul vestitului neam de artişti, al dedalizilor". Aşadar, numele prin care termenul *eu* se înrudeşte cu *şirul de bărbaţi* este cel al *dedalizilor*. Lexemul *dedalizi* este format pe modelul pluralului de la numele de familie *(Popescu — Popeştii*, prin care sînt numiţi toţi cei care fac parte din neamul Popescu), dar este ortografiat cu literă mică, conform ortografiei substantivelor comune, ceea ce indică faptul că este vorba de o înrudire care nu se întemeiază pe o genealogie, ci pe o serie de trăsături spirituale comune, prin vocaţie, prin destin.

Aportul moto-ului conduce la configurarea deplină a următoarei semnificaţii a termenului *eu*, reprezentant al acelei categorii de oameni al căror destin este creaţia de valori spirituale. Îndeplinirea acestui destin presupune însă acceptarea legilor ce guvernează domeniul artei, iar aceste legi impun izolarea omului artist de lumea oamenilor, într-o lume eliberată cît mai mult de povara materialităţii, ca piedică pentru o existenţă spirituală.

Deşi conţinutul moto-ului nu este suficient pentru a vorbi de o mască mitologică a semnificaţiei textului, totuşi acesta, împreună cu o scurtă serie de lexeme — *pene, aripi* —, configurează o parafrază mitologică a unei legende prin care se urmăreşte dirijarea către semnificaţia majoră a poemului. Funcţia moto-ului se aseamănă întrucîtva cu funcţia termenului-titlu a poemului arghezian *Suiş*. În concluzia analizei poemului *Elegia întîia* se conturează următoarele observaţii ce trebuie avute în vedere cu prilejul confruntării celor două texte:

1 — textul poate fi ordonat în plan paradigmatic în : termenii-cheie : determinanţi (ai termenilor-cheie), iar în plan sintagmatic în trei subunităţi textuale formate dintr-un termen-cheie şi paradigma determinantă corespunzătoare;

2 — textul se construieşte pe o matrice formată din : termeni-cheie ai poemului şi relaţiile dintre aceştia;

3 — relaţia termenului *eu* cu clasa căreia îi aparţine originar este mediată; termenul *eu* aparţine *şirului de bărbaţi şi de femei* din *neamul dedalizilor*, iar *bărbaţii şi femeile* sînt *oameni;* această relaţie este totuşi sumar discutată în cuprinsul poemului, fiind considerată cunoscută:

4 — utilizarea pronumelui personal de persoana a III-a singular pentru conotarea unui referent aparţinînd clasei nonanimat se explică prin nevoia de a concretiza o abstracţiune;

5 — denotarea termenilor-cheie ai poemului, care realizează relaţia cel mai amplu discutată, prin pronume personale are ca rezultat acordarea unei depline libertăţi lectorului în procesul de depistare a semnificaţiilor acestora;

6 — poemul se constituie într-o definire a condiţiei unuia dintre termenii-cheie prin raportarea la definiri mai ample sau mai restrînse ale celorlalţi doi termeni-cheie;

7 — rafinînd observaţia de la pct. 6 vom spune că definirea termenului *eu* se compune din două definiri corelate, şi anume: a) definirea termenului *eu* ca element al clasei sale originare, termenul *bărbaţi şi femei* constituind genul proxim, iar relaţia dintre termenii *el* şi *eu* fiind diferenţa specifică; b) definirea termenului *eu* ca element admis în lumea reprezen-

Scanned with OKEN Scanner

tată de termenul *el*; definirea în acest caz este alcătuită din relaţia cu *el* — *eu* (relaţie cu valoare de gen proxim) şi din relaţia dintre termenii *bărbaţi*, *femei* şi *eu*, care funcţionează cu valoare de diferenţă specifică;

8 — textul dirijează depistarea semnificaţiei globale parafrazînd o legendă mitologică;

9 — semnificaţia globală a poemului se poate exprima concentrat astfel: destinul omului-artist este supus unor reguli ce provin dintr-o lume diferită ca substanţă de lumea căreia acesta îi aparţine originar; pentru a se putea integra domeniului artei, omul-artist va trebuie să se retragă din lumea sa renunţînd la modul de a exista specific oamenilor;

10 — titlul poemului, reprezentînd numele unei categorii de texte literare, nu contribuie la semnificaţia globală a textului, din punctul nostru de vedere.

Credem că datele pe care ni le-au furnizat pînă acum analizele sînt suficiente pentru a ne permite confruntarea. Matricele textuale pe care le obţinem sînt următoarele:

Suiş: *el* asemeni *tu* aparţine *oameni*

Elegia întîia: *el* înconjoară *eu* aparţine *şir* aparţine *oameni*

În centrul matricei se află deci un termen *tu/eu*, care stabileşte cîte o relaţie cu ceilalţi termeni ai acesteia.

Putem deduce că relaţiile $\begin{cases} aceluia \\ el \end{cases}$ — *tu*, *el* — *eu*, *tu* — *oameni* şi **eu* — *oameni* sînt calitativ analoage.

Deci, notînd termenul din centrul matricei cu simbolul A, pe cel din stînga cu B şi pe cel din dreapta cu C şi acceptînd analogia dintre relaţiile A—C şi A—B în fiecare dintre cele două texte, vom putea formula o matrice comună pentru ambele poeme:

$$B \xleftarrow{\text{apartenenţă}} A \xrightarrow{\text{apartenenţă}} C$$

Aşa cum observam şi cu prilejul analizei nivelului semantic, termenii relaţiei B—A sînt desemnaţi prin pronume persoanele în ambele texte. Justificarea pe care am dat-o mai sus s-ar putea completa după cum urmează: gradul de abstracţiune deosebit al termenului B, precum şi calitatea termenului A, de exponent al unei clase, ar fi impus o exprimare metaforică foarte complexă. În locul acestei formule, s-a ales folosirea pronumelui personal ca semnificant al termenilor raportului B—A, iar semnificaţii acestor termeni au fost cuprinşi în paradigmele subordonate acestora. Am putea vorbi deci de următoarea structură în cazul termenilor B—A:

$$\left.\begin{matrix} B & el \\ A & tu/eu \end{matrix}\right\} \text{semnificant} \qquad \left.\begin{matrix} \text{paradigma } B \\ \text{paradigma } A \end{matrix}\right\} \text{semnificat}$$

Soluţia denotării prin pronume este motivată şi prin libertatea deplină ce se dă lectorului în stabilirea semnificaţiei termenilor A şi B în funcţie de competenţa sa de lectură.

O ultimă observaţie cu privire la valoarea pronumelui *tu* din poemul arghezian: se ştie că în limba română (cea vorbită, mai ales) este admis tipul de enunţ *El, copilul, îşi face programul lui, iar tu, părinte îţi faci*

Scanned with OKEN Scanner

tot felul de griji (menționăm că lexemele *copilul* și *părinte* pot lipsi din enunț, acesta fiind posibil și în forma *El își face programul său și tu îți faci tot felul de griji)*, în care cele două pronume desemnează categorii de indivizi; în acest caz, emițătorul, care ar trebui să spună *iar eu îmi fac griji* se desemnează pe sine prin *tu*. Acesta este, credem, și cazul pronumelui *tu* din poemul *Suiș*. Un argument în plus este și faptlul că textul are forma unui monolog, în care emițătorul se situează atît în ipostaza de outsider, cît și în cea de insider. În poemul *Suiș*, *tu* trebuie citit „eu".

Termenul C este desemnat fără echivoc, relația A—C fiind cunoscută și deci neimplicînd nici o dezbatere. Precizăm de asemenea că forma de plural *bărbați — femei* a realizărilor termenului C în ambele poeme trimite la sensul „clasă a oamenilor" pentru aceste lexeme. Sensul se susține și prin faptul că prezența termenului C în economia textelor are menirea să trimită la caracteristicile specifice clasei.

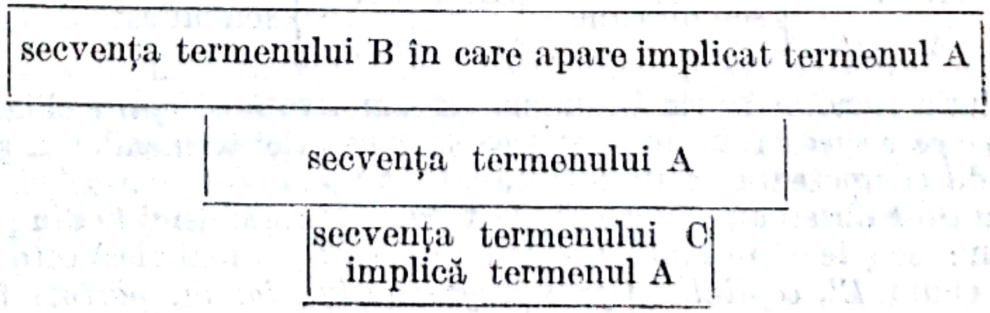
Ca o consecință a acțiunii acestui tip de matrice textuală, apare structura compozițională ce constă din trei subunități textuale, formate din cîte un termen-cheie și din paradigma acestora. Din perspectiva lecturii propuse de noi, aceste subunități au zone de intersecție și de suprapunere, paradigmele termenilor de tip A incluzînd trăsături din paradigmele de tip B și C. : *Tu ești asemeni celui, îndepărtat de oameni și de tine — Suiș ; Aici dorm eu înconjurat de el, Și nu dorm numai eu ci și întregul șir de bărbați al căror nume îl port.* Deci și sub aspectul structurii de adîncime cele două texte sînt într-un raport de analogie.

Semnificațiile globale : matricele textuale se subordonează semnificațiilor globale ale textelor, poemele avînd ca obiectiv definirea condiției termenului A prin raportarea la două entități esențiale pentru existența sa. Așadar, semnificațiile celor trei termeni, așa cum reies din analizele de mai sus, se află într-o relație de analogie.

Tot către o relație de analogie ne conduce și constatarea că definirea termenului A se face prin raportarea definirii sale la cele ale termenilor B și C. Ambele texte sînt deci definiri complexe ale termenului A, alcătuite din două definiri în care B și C acționează în moduri diferite, și anume : dacă B are rol de gen proxin, C funcționează ca diferență specifică și reciproc.

Cu scopul de a se întări demonstrația cu privire la afinitatea dintre termenii A și B, emițătorul apelează și la un alt mijloc, și anume la o aluzie sau chiar la o mască mitologică. Prezența acesteia sugerează faptul că termenii A și B realizează o relație de tipul celor mitologice (divinitate—credincios, întemeietor—ceea ce a întemeiat), care, o dată afirmate, devin axiome ale mitologiei respective.

Din ponderea ce o au cele două raportări în texte rezultă o configurație interesantă a poemelor, reprezentabilă grafic astfel :



Specificăm faptul că această configurație este identică la ambele texte. Observăm că, deși secvența C și secvența A sînt destul de scurte, ele reprezintă punctul de maximă tensiune din fiecare text, și anume punctul în care cei doi termeni, aflați în relație de incompatibilitate, B și C, ajung la o maximă apropiere, iar termenul A își finalizează paradigma de trăsături contradictorii. Și această asemănare este un argument în sprijinul relației de analogie pe care o presupunem între cele două texte.

În concluzie, obținem următoarele trăsături comune celor două texte : — matricele textuale se subordonează unui model comun ; — structura și compoziția textelor sînt analoage ; — semnificațiile lor globale se află într-un strîns raport de analogie.

Dacă acceptăm că două texte care au matricele textuale, structurile de adîncime, semnificațiile globale, precum și mijloacele de expresie analoage se află în relație de analogie, atunci cele două poeme analizate mai sus contractează o astfel de relație.

În încheiere ținem să precizăm că stabilirea unei astfel de relații nu trebuie să ducă la pierderea identității textelor. Dimpotrivă, stabilirea relației de analogie între două sau mai multe texte ar fi de dorit să conducă la configurarea unui cîmp textual în cadrul căruia textele respective ar realiza o relație de intertextualitate. Această optică ar duce, poate, spre o mai adîncă înțelegere a textelor și o deschidere a perspectivei lectorului.

CARMEN APOSTOLESCU

(Inedit)

Scanned with OKEN Scanner

ȘTEFAN AUG. DOINAȘ, *MISTREȚUL CU COLȚI DE ARGINT*

Un prinț din Levant îndrăgind vînătoarea
prin inimă neagră de codru trecea.
Croindu-și cu greu prin hățișuri cărarea,
cînta dintr-un flaut de os și zicea:
— Veniți să vînăm în păduri nepătrunse
mistrețul cu colți de argint, fioros,
ce zilnic își schimbă în scorburi ascunse
copita și blana și ochiul sticlos...
— Stăpîne, ziceau servitorii cu goarne,
mistrețul acela nu vine pe-aici.
Mai bine s-abatem vînatul cu coarne,
ori vulpile roșii, ori iepurii mici...
Dar prințul trecînd zîmbitor înainte
privea printre arbori atent la culori,
lăsînd în culcuș căprioara cuminte
și linxul ce rîde cu ochi sclipitori.
Sub fagi, el dădea buruiana-ntr-o parte:
— Priviți cum se-nvîrte făcîndu-ne semn
mistrețul cu colți de argint, nu departe:
veniți să-l lovim cu săgeata de lemn!...
— Stăpîne, e apa jucînd sub copaci,
zicea servitorul privindu-l isteț.
Dar el răspundea întorcîndu-se: — Taci...
Și apa sclipea ca un colț de mistreț.
Sub ulmi, el zorea risipite alaiuri:
— Priviți cum pufnește și scurmă, stîngher,
mistrețul cu colți de argint, peste plaiuri:
veniți să-l lovim cu săgeata de fier!...
— Stăpîne, e iarba foșnind sub copaci,
zicea servitorul zîmbind îndrăzneț.
Dar el răspundea întorcîndu-se: — Taci...
Și iarba sclipea ca un colț de mistreț.
Sub brazi, el striga îndemnîndu-i spre creste:
— Priviți unde-și află odihnă și loc
mistrețul cu colți de argint, din poveste:
veniți să-l lovim cu săgeata de foc!...
— Stăpîne, e luna lucind prin copaci,
zicea servitorul rîzînd cu dispreț.
Dar el răspundea întorcîndu-se: — Taci...
Și luna sclipea ca un colț de mistreț.
Dar, vai! sub luceferii palizi ai bolții,
cum sta în amurg, la izvor aplecat,
veni un mistreț uriaș, și cu colții
îl trase sălbatic prin colțul roșcat.
— Ce fiară ciudată mă umple de sînge,
oprind vînătoarea mistrețului meu?
Ce pasăre neagră stă-n lună și plînge?
Ce veștedă frunză mă bate mereu?...
— Stăpîne, mistrețul cu colți ca argintul
chiar el te-a cuprins grohăind sub copaci.

Scanned with OKEN Scanner

Ascultă cum latră copoii gonindu-l...
Dar prințul răspunse-ntorcîndu-se : — Taci.
Mai bine ia cornul și sună întruna.
Să suni pînă mor, către cerul senin...
Atunci asfinți după creștete luna
și cornul sună, însă foarte puțin.

1. Aș vrea să precizez că, acceptînd să scriu aceste rînduri despre propria mea poezie *Mistrețul cu colți de argint*, încerc să ies din categoria autorilor care își explică și, implicit, își justifică opera, furnizînd diverse date asupra genezei ei. Mi-ar plăcea să izbutesc a mă situa, față de această poezie, ca un simplu cititor, detașat de toate antecedentele ei extraliterare; mai mult — ca un critic și exeget. Pentru aceasta, voi încerca să citesc textul baladei ca și cum nu eu aș fi autorul ei, adică punînd în paranteză tot ceea ce ține de planul de referință istorico-social (biografie, psihanaliză, idei estetice, proiect intențional etc.). Orice date de acest fel, producînd informații asupra modului, timpului, împrejurărilor în care am compus poezia, aparțin sferei s e m n e l o r, dar nu țin de s p e c i f i c u l l i t e r a r i t ă ț i i textului; ca atare, ele interesează istoria literară, dar nu critica literară propriu-zisă, deoarece nu constituie elemente ale unui spațiu literar orientat, adică ale unui ansamblu reglementat de legile unui sistem aparte, ci doar materiale cu caracter de informație : ele se situează în planul zero al valorii.

Fiind singurul care le deține, voi furniza, desigur, asemenea date informative; dar țin să subliniez că ele nu joacă, și nici nu trebuie să joace, nici un rol în procesul specific de apreciere critică a operei. Sistemul unei opere (în cazul de față, poezia *Mistrețul cu colți de argint*) formează un ansamblu de legi proprii, interne, care se structurează continuu în procesul activ al lecturii critice, proces-scriitură, care, la rîndul său, își alimentează propria sa creativitate; cu alte cuvinte, el nu constituie o simplă etalare orizontală a unor date din planurile de referință (biografice, psihologice, estetice, ideologice etc.), ci un sondaj în structura literară a textului, o devoalare a formei-sens care-i asigură specificitatea și-i conține valoarea. Tot ce se leagă de confesiunea de atelier a autorului (cînd am scris poezia, ce m-a determinat, cum am compus-o, ce am „vrut să spun" etc.) nu formează, ca să zic așa, decît punga de cangur a operei : ea ține textul în lumina informației istorice, dar nu-i asigură deloc viața intimă, nu-i explică funcțiile, nu-i justifică existența axiologică.

Dubletul indisolubil formă-sens, care se evidențiază ca particularitate de limbaj într-un text literar, constă în proprietatea unui semnificant de a dura, adică de a se oferi unei cunoașteri infinite. Această cunoaștere infinită constituie viața estetică însăși a operei și se manifestă în procesul activ al lecturii critice. Orice nouă exegeză pertinentă a unei poezii confirmă vitalitatea acesteia, relevînd mereu valorile latente din text : o operă trăiește atîta timp cît în structurile ei verbale licăresc semnificații noi. Afirmînd acestea, vreau să insist asupra rolului deosebit de important al actului critic de receptare adecvată a operei, singurul care identifică exact prezența valorii în text și, identificînd-o, îi atribuie rolul oxigenului : nu acela de a arde, ci acela de a întreține arderea.

2. Scrisă cu mai bine de 34 de ani în urmă — la 4 iulie 1945, în Sibiu — poezia *Mistrețul cu colți de argint* reprezintă un text tipic pentru idealurile lirice care animau, în acel timp, „Cercul literar". Nu-mi mai amintesc exact dacă, la acea dată, cunoșteam sau nu articolul programatic al lui Radu Stanca despre *Resurecția baladei*, care avea să apară

Scanned with OKEN Scanner

curînd în „Revista Cercului literar". Dar ideile lui ne erau familiare tuturora, atît din nesfîrșitele noastre discuții peripatetice pe străzile Sibiului, cît și din dezbaterile de la cenaclul nostru, care se țineau, de obicei, în casa profesorului Henri Jacquier. Țin minte însă că intenția mea, cînd am compus această poezie, a fost aceea de a realiza o îndoită exigență : pe de o parte, o structură dramatico-epico-lirică tipică, de baladă, cu trei momente conflictuale urmate de un deznodămînt final ; pe de altă parte, un caracter simbolic al desfășurării lor, care să permită mai multe interpretări. Primul deziderat răspundea admirației mele pentru balada romantică germană (probabil că *Erlkönig* de Goethe a jucat, aici, un rol hotărîtor) ; dar el venea și ca o prelungire a interesului pe care l-am manifestat, încă din copilărie, față de poeziile lirico-narative ale lui Bolintineanu, Eminescu, Coșbuc. Al doilea deziderat, mai ambițios, se hrănea din lecturile mele franceze, care, pe vremea aceea, erau Baudelaire, Nerval, Verhaeren, Mallarmé, Valéry. Unii exegeți ai mei vor fi poate surprinși aflînd că textul meu nu avea nici o legătură cu *Noapte de decembrie* al lui Al. Macedonski, poet pe care nu l-am citit cu interes și plăcere decît mult mai tîrziu.

Nu sînt în stare să precizez cum am ajuns să „elaborez" subiectul poeziei — situația poetică, după expresia lui Radu Stanca, deși o foarte vagă impresie îmi spune că la baza lui s-ar afla o ilustrație orientală cu temă cinegetică ; dar ce anume — nu știu. S-ar putea totuși să fi fost o sugestie livrescă, așa cum s-a întîmplat la geneza poeziilor *Trandafirul negru*, *Orologiul de gheață*, *Nunta*, *Forma omului*, *Acela-care-nu-se-teme-de-nimic* și altele din acea perioadă.

3. Forma definitivă a poeziei, apărută pentru prima dată în volumul *Omul cu compasul* (Editura pentru Literatură, București, 1966), diferă foarte puțin de versiunea tipărită în ultimul număr al „Revistei Cercului literar" (Sibiu, nr. 6—8, 1945), care corespunde manuscrisului. Modificările, făcute îndeosebi în 1957 (an „de subsol", pentru mine, cînd mi-am revizuit o mulțime de poezii mai vechi din perioada sibiană), urmăreau, în principal, exigențe de natură prozodică (asigurarea alternanței rimei feminine și masculine în versurile fără soț și, respectiv, cele pare — criteriu formal nerespectat, de altfel, integral pe tot parcursul textului), compozițional-simbolică (marcarea gradației celor trei momente dramatice, prin utilizarea unor elemente de reprezentare care să sporească, treptat, emoția și semnificațiile : *fagi—ulmi—brazi*, *săgeată de lemn—de fier—de foc*, *iarba—apa—luna*) și expresivă.

Comparația între forma definitivă din 1957 și versiunea inițială, între vv. 17 și 44 *(Sub brazi, el dădea buruiana-ntr-o parte : / Priviți cum se leagănă galben, stingher, / mistrețul cu colți de argint, nu departe. / Veniți să-l lovim cu săgeată de fier./ — Stăpîne, e luna sclipind sub copaci, / zicea servitorul privindu-l isteț. / Dar el răspundea întorcîndu-se : — Taci! / Și luna sclipea ca un colț de mistreț. / Sub fagi, el țintea un tufiș lîngă trunchi : / — Priviți cum se-nvîrte verzui, ca-ntr-un joc, / mistrețul cu colți de argint, în genunchi. / Veniți să-l lovim cu săgeată de foc. / — Stăpîne, e apa jucînd sub copaci, / zicea servitorul zîmbind îndrăzneț. / Dar el răspundea întorcîndu-se : — Taci ! / Și apa sclipea ca un colț de mistreț. / Sub ulmi, el fugea printre tufe zglobiu : / Priviți cum se mișcă prin iarbă cu teamă / mistrețul cu colți de argint, purpuriu. / Veniți să-l lovim cu săgeată de-aramă. / Stăpîne, e vîntul bătînd sub copaci, / zicea servitorul zîmbind cu dispreț. / Dar el răspundea întorcîndu-se : — Taci ! / Și iarba sclipea ca un colț de mistreț. / Dar, vai ! într-o seară, cînd sta alinat, / pri-*

Scanned with OKEN Scanner

vind în izvoare luceferii bolții, / veni un mistreț uriaș, argintat, / și-l trase pe jos sfîșiindu-l cu colții), poate să aprecieze, astăzi, oportunitatea acestor modificări. În treacăt, mă simt dator să spun că regretatul meu prieten, criticul Ovidiu Cotruș, mi-a reproșat versul al treilea, care, după părerea lui, ar fi mai puțin realizat în forma sa definitivă decît în versiunea inițială *(călcînd cu piciorul desișul, cărarea)* ... În rest, schimbările operate în text sînt exclusiv de amănunt: v. 14 *(Mai bine s-abatem*, în loc de *Veniți să cunoaștem)*, v. 13 *(frunze*, în loc de *arbori)*, v. 13 *(trecînd*, în loc de *mergînd)*, v. 16 *(ce rîde*, în loc de *din arbori)*, v. 47 *(neagră*, în loc de *mare*), v. 48 (*veștedă frunză*, în loc de *frunză ușoară*). La început, vv. 49—50 aveau forma următoare: — *Stăpîne, mistrețul cu colți de argint, / chiar el te-a cuprins, năvălind sub copaci, / S-aude și-acuma cumplit grohăind.*

Am impresia că examinarea acestor transformări denotă o limpezire a sensurilor discursului: gradația nu mai e lăsată la voia întîmplării, ci orientată ascensional cu ajutorul unor elemente naturale, de reprezentare, ce indică urcușul geografic *(fagi—ulmi—brazi)*, căruia îi răspunde, prin contrast, reacția servitorului *(isteț—îndrăzneț—cu dispreț)* sau sporirea efortului de urmărire a vînatului *(săgeată de lemn—de fier—de foc)*. Trecerea de la forma nearticulată *(săgeată)* la cea articulată *(săgeata)* intenționează o potențare magică a obiectului, cu consecințe în planul interpretărilor simbolice. După cum variantele din vv. 47—48 tind să sublinieze caracterul funest al deznodămîntului.

4. Există un grad zero al lecturii simbolice, la care *Mistrețul cu colți de argint* poate fi citit ca un simplu episod de vînătoare, ca o b a l a d ă c i n e g e t i c ă. Perfect adecvată unei asemenea „interpretări", metoda structuralistă e capabilă, aici, să-și epuizeze „obiectul". La nivel verbal, ea va pune în lumină un lexic specific *(vînătoare, codru, goarne, copoi* etc.), formule apelative de gen *(Veniți să vînăm* etc.) în care domină adhortativele. O preferință marcată pentru gerunziu contrapune timpurilor trecute ale narațiunii (imperfectul și perfectul simplu) un fel de prezent istoric. La nivel sintactic, se va evidenția suprapunerea frazării și prozodiei: deși neîntreruptă, desfășurarea verbală „se decupează" în strofe, datorită mai ales recurențelor: începuturi de vers, refrene-rimă, aliterații etc. La nivel compozițional, acțiunea are *tempo* de ritual gradat, de la un *exergum* spre un final închis, prin intermediul a trei momente (în care conflictul e potențial) încoronate de un final (în care conflictul e real). Atitudinea naratorului se menține obiectiv-indiferentă pînă la versul 41, cînd o exclamație-avertisment rupe echilibrul expozitiv. Compoziția face corp comun cu descrierea și narațiunea; astfel, cele trei elemente de gen (dramaticul, epicul, liricul) converg în sinteza baladescă. Din punct de vedere prozodic, se remarcă utilizarea cezurii după silaba a 5-a: versul e tăiat în două emistihuri inegale (deși, ca metrică, el corespunde celui din *Mortua est: Făclie de veghe pe umezi morminte* ...), procedeu mai rar în poezia noastră. Alternanța rimei masculine și feminine subliniază deopotrivă precipitarea acțiunii și trecerea de la un protagonist la altul; ea încetează în „strofele" de confruntare directă între prinț și servitor (unde rima e exclusiv masculină), care se divulgă astfel ca zone de ruptură ale discursului. La nivelul semnificațiilor, interpretarea are o singură margine de joc, aceea care vizează cele trei momente conflictuale în gradație: oare „viziunile" prințului sînt reale sau doar un delir al imaginației sale? În primul caz, protagonistul apare ca un erou temerar, victimă a propriei cute-

Scanned with OKEN Scanner

zanțe; în al doilea caz, el rămîne un simplu visător, un fantast doborît la cea dintîi confruntare cu realitatea.

5. Pe treapta următoare încep lecturile simbolice. Prima ce se impune este aceea care, refuzînd să vadă în protagoniști diverse simboluri tradiționale — particulare anumitor culturi —, procedează prin generalizare: prințul ar fi omul, în general; mistrețul — o imagine a idealului; vînătoarea — un act existențial al realizării de sine. Balada se încarcă, astfel, de o atmosferă tragic-optimistă (în măsura în care deznodămîntul e văzut ca atingere a idealului, ca împlinire a sensului vieții) sau tragic-pesimistă (în caz că moartea prințului e privită fie ca un eșec, fie ca o jertfă necesară pe parcursul teleologic). O asemenea lectură ar insista asupra implicațiilor de ordin etic: virtuțile prințului (curaj, perseverență, „vizionarism", noblețe de caracter, spiritualitate etc.) vor fi puse în contrast cu pragmatismul „naturalist" al servitorului, luminînd rolul educativ-formativ al operei. Diverse considerații istorico-sociale, chiar ideologice, își pot afla argumente în text: sub statutul moral al personajelor se poate citi un statut social, datat istoricește. În felul acesta, poezia apare ca o baladă simbolică a existenței (superioare) tragice.

6. Valorile simbolice care pot fi acordate protagoniștilor, precum și semnificațiile care pot fi atribuite baladei *Mistrețul cu colți de argint*, depind, în primul rînd, de interpretarea dată actului în care se află angajați eroii, de sensul acordat acțiunii de a vîna, ca atare. Aproape în toate culturile vechi, vînătoarea este privită ca un act ritual cu finalitate spirituală: a urmări vînatul înseamnă a căuta o treaptă superioară de existență, a urmări un ideal spiritual. Pentru indienii din America de Nord, goana după pradă simbolizează drumul care duce spre Marele Spirit; în China cea veche, consumarea animalelor emblematice sporește virtuțile Împăratului; la vechii egipteni, uciderea hipopotamului, de pildă, îmbrăca un caracter magico-religios: ea reprezenta fie sporirea și asigurarea ordinii divine prin omorîrea animalelor monstruoase, simboluri ale haosului, fie distrugerea forțelor negative care persistă în lume, după cum făcea zeul cel bun, Horus; în Africa de Nord, anumite triburi consideră vînătoarea ca o desacralizare rituală a cîmpurilor, în vederea aratului: fiarele simbolizează manifestările invizibilului. Am furnizat aceste date pentru a arăta că balada mea poate fi plasată în oricare din asemenea culturi arhaice și deci interpretată în funcție de simbolica respectivă.

Dar vînătoarea poate să capete și o valoare simbolică negativă: ea devine atunci un viciu al lui Dionysos-Zagreus, Marele Vînător, personificare a nesațiului în voluptățile simțurilor, a goanei după satisfacții imediate și trecătoare.

Într-o viziune pur laică, *Mistrețul cu colți de argint* poate fi socotită ca un ritual civilizatoriu: în acest caz, prințul devine exponent al regalității potențiale, un viitor monarh care încearcă să-și exercite prerogativele firești de instaurare a ordinii, aflîndu-și moartea în lupta cu forțele oarbe ale haosului natural. Treptele ascensionale ale vînătorii, ca și instrumentele cu care este realizată, participă astfel la o simbolică proprie: ele vizualizează istoria însăși a vînătorii, de la treapta ei primitivă (săgeata de lemn) la cea modernă (săgeata de foc).

Scanned with OKEN Scanner

zanţe; în al doilea caz, el rămîne un simplu visător, un fantast doborît la cea dintîi confruntare cu realitatea.

5. Pe treapta următoare încep lecturile simbolice. Prima ce se impune este aceea care, refuzînd să vadă în protagoniști diverse simboluri tradiţionale — particulare anumitor culturi —, procedează prin generalizare: prinţul ar fi omul, în general; mistreţul — o imagine a idealului; vînătoarea — un act existenţial al realizării de sine. Balada se încarcă, astfel, de o atmosferă tragic-optimistă (în măsura în care deznodămîntul e văzut ca atingere a idealului, ca împlinire a sensului vieţii) sau tragic-pesimistă (în caz că moartea prinţului e privită fie ca un eşec, fie ca o jertfă necesară pe parcursul teleologic). O asemenea lectură ar insista asupra implicaţiilor de ordin etic: virtuţile prinţului (curaj, perseverenţă, „vizionarism", noblețe de caracter, spiritualitate etc.) vor fi puse în contrast cu pragmatismul „naturalist" al servitorului, luminînd rolul educativ-formativ al operei. Diverse consideraţii istorico-sociale, chiar ideologice, își pot afla argumente în text: sub statutul moral al personajelor se poate citi un statut social, datat istoricește. În felul acesta, poezia apare ca o baladă simbolică a existenţei (superioare) tragice.

6. Valorile simbolice care pot fi acordate protagoniștilor, precum și semnificaţiile care pot fi atribuite baladei *Mistreţul cu colţi de argint*, depind, în primul rînd, de interpretarea dată actului în care se află angajaţi eroii, de sensul acordat acţiunii de a vîna, ca atare. Aproape în toate culturile vechi, vînătoarea este privită ca un act ritual cu finalitate spirituală: a urmări vînatul înseamnă a căuta o treaptă superioară de existenţă, a urmări un ideal spiritual. Pentru indienii din America de Nord, goana după pradă simbolizează drumul care duce spre Marele Spirit; în China cea veche, consumarea animalelor emblematice sporește virtuţile Împăratului; la vechii egipteni, uciderea hipopotamului, de pildă, îmbrăca un caracter magico-religios: ea reprezenta fie sporirea și asigurarea ordinii divine prin omorîrea animalelor monstruoase, simboluri ale haosului, fie distrugerea forţelor negative care persistă în lume, după cum făcea zeul cel bun, Horus; în Africa de Nord, anumite triburi consideră vînătoarea ca o desacralizare rituală a cîmpurilor, în vederea aratului: fiarele simbolizează manifestările invizibilului. Am furnizat aceste date pentru a arăta că balada mea poate fi plasată în oricare din asemenea culturi arhaice și deci interpretată în funcţie de simbolica respectivă.

Dar vînătoarea poate să capete și o valoare simbolică negativă: ea devine atunci un viciu al lui Dionysos-Zagreus, Marele Vînător, personificare a nesaţiului în voluptăţile simţurilor, a goanei după satisfacţii imediate și trecătoare.

Într-o viziune pur laică, *Mistreţul cu colţi de argint* poate fi socotită ca un ritual civilizatoriu: în acest caz, prinţul devine exponent al regalităţii potenţiale, un viitor monarh care încearcă să-și exercite prerogativele firești de instaurare a ordinii, aflîndu-și moartea în lupta cu forţele oarbe ale haosului natural. Treptele ascensionale ale vînătorii, ca și instrumentele cu care este realizată, participă astfel la o simbolică proprie: ele vizualizează istoria însăși a vînătorii, de la treapta ei primitivă (săgeata de lemn) la cea modernă (săgeata de foc).

Scanned with OKEN Scanner

7. Într-o perspectivă pur spiritualistă, balada oferă suficiente elemente pentru a fi citită ca un ritual al inițierii. Scenariul epic, gradația ascensională, „delirul" aparențelor înșelătoare care-l solicită pe prinț, „proba" diverselor arme (de lemn, de fier, de foc) — toate acestea indică treptele ce trebuie să fie parcurse de orice novice în procesul de maturizare spirituală. Replicile servitorului nu sînt decît „ispitele" cu care realitatea imediată, materială, încearcă să-l abată din drum. Imaginile neverosimile ale vînatului măsoară forța interioară a viziunilor sale, din ce în ce mai pure, mai elevate, dar și mai terifiante, mai nimicitoare: mistrețul urmărit (cel „cu colți de argint") și mistrețul care-l ucide (cel „uriaș, argintat") nu mai sînt una și aceeași fiară (decît pentru vederea „oarbă" a servitorului, care e un profan): cel dintîi simbolizează Absolutul libertății spirituale, meta- și polimorfic, niciodată atins, intrarea în domeniul marilor Mistere; celălalt e un animal real, simbol al accidentului concret, limita tragic-necesară a condiției umane. Căci durata „vînătorii" acoperă tot spațiul vieții.

În același timp, balada poate fi citită și invers, ca ritual al unui act profanator (sau uzurpator). Totul depinde de ce anume „vedem" în mistreț. În general, simbolistica mistrețului este de ordin negativ: acest animal figurează, de obicei, ignoranța și patima, pornirile bestiale, dezmățul. Dar o veche tradiție hiperboreană a mitului ni-l prezintă ca un simbol al autorității sacerdotale (druizii și brahmanii trăiau retrași în codri), al curajului și temerității (Japonia); simbolismul său capătă un caracter negativ abia o dată cu apariția creștinismului. Vînătoarea de mistreți a fost adesea privită, în Grecia și Galia, ca o imagine a puterii spirituale în luptă permanentă cu forțele temporale, ale statului laic. În India, mistrețul e asimilat lui Vișnu, care se înfundă în pămînt pentru a atinge piciorul stilpului de foc al lumii; în Japonia, el este un animal zodiacal, apărător al tronului; la celți, mistrețul e ca druidul: trăiește în pădure, se hrănește cu ghindă și jir, are în jur nouă purcei și scurmă pămîntul la tulpina mărului, arborele imortalității; carnea lui constituie o hrană sacrificială ce se consumă la marele ospăț de la 1 noiembrie; marele preot Cian se transformă întotdeauna în porc druidic pentru a scăpa de urmăritorii săi. Mistrețul simbolizează „sacerdotul în luptă cu regalitatea într-o epocă de decadență spirituală".

E posibilă, așadar, o lectură care să facă din prinț un simbol al regalității necoapte, al tinereții dornice de putere, pornind la o luptă ambițioasă de instaurare prematură pe tron; sau, dacă ne referim la conflictul dintre sacru și profan, un simbol al puterii seculare, lumești, în plin proces de uzurpare a prerogativelor sacerdotale.

8. În fine, *Mistrețul cu colți de argint* a fost citit și ca o artă poetică. E posibilă o asemenea interpretare? În lumina ei, prințul ar fi un simbol al creatorului (poetul), iar tribulațiile sale cinegetice ar repretenta ceea ce se numește azi, într-un anume jargon critic, *l'errance de l'écriture*. De aici, două lecturi concurează, cu șanse egale. În una, Opera este egală cu himera (multiplele apariții contradictorii ale mistrețului), urmărită o viață întreagă, a poetului: acesta moare, pînă la urmă, ucis de o operă oarecare („un mistreț uriaș, argintat"), care nu se știe niciodată dacă este într-adevăr Opera ideală însăși. În cea de a doua, conflictul se arată a fi între idealitatea operei (lirice), figurată prin caracterul „fictiv",

Scanned with OKEN Scanner

imaginar, al viziunilor prinţului, situate într-un spaţiu mereu mai eterat, de o parte, şi realul ca atare, în toată materialitatea lui concretă şi grosolană (precizările servitorului) : tragicul creaţiei lirice ar consta în faptul că realul, ca atare, în „grosimea" lui materială, cum ar zice Mallarmé, nu încape în Operă, sau — dacă vrem neapărat să-l incorporăm în ea — o ucide, ucigînd (artistic vorbind) pe autor. Am dezvoltat aceste idei în cartea mea *Orfeu şi tentaţia realului* (Editura Eminescu, 1974).

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ

(Modalităţi de interpretare a textului literar, coord. B. Cazacu, 1981)

Scanned with OKEN Scanner

GLOSAR*

AMBIGUITATE = Proprietate a unui *enunț*$_1$ de a avea (în ansamblu sau pe anumite secțiuni) mai multe *sensuri* simultan.

AMBIGUIZARE = Proces prin care un *enunț*$_1$ devine ambiguu.

ARBITRAR = Care are proprietatea de a face ca *semnificatul* să nu impună un anumit *semnificant*.

CANTITATE DE INFORMAȚIE = Probabilitatea de apariție a unui element dintr-o serie de elemente date, care poate fi calculată numeric.

COD = Sistem de unități și de relații între acestea cu ajutorul căruia se construiește un *mesaj*$_1$.

COMPETENȚĂ LINGVISTICĂ = Capacitate a oricărui vorbitor de a produce, de a recunoaște și de a înțelege *enunțuri*$_1$ dintr-o limbă naturală.

CONOTAȚIE = Valoare contextuală a *semnului*$_1$ bazată pe raportul dintre acesta și unele însușiri ale obiectului (v. *context lingvistic*).

CONSTANTĂ = În teoria *glosematică*, orice *functiv* care impune cu necesitate prezența unuia din termenii *funcției*$_2$ sale.

CONSTELAȚIE = În teoria *glosematică*, *funcție*$_2$ între două *variabile*.

CONTEXT LINGVISTIC = Ansamblu de elemente lingvistice în care se integrează o unitate dintr-un *enunț*$_1$ și prin interacțiunea cărora se realizează *sensul*.

CONTEXT SITUAȚIONAL = Situația extralingvistică, *situație de discurs*, în care se produce un *enunț*$_2$.

DENOTAȚIE = Valoare a *semnului*$_1$ care rezultă din denumirea obiectului.

DISCURS$_1$ = *Text*.

DISCURS$_2$ = *Enunț*$_1$.

DISCURS$_3$ = Limbaj, în accepția curentă.

DISCURS$_4$ = Entitate abstractă, diferită de *text*, rezultată din modelarea activității de limbaj cu caracter individual și/sau colectiv.

ENUNȚ$_1$ = Orice succesiune analizabilă de cuvinte spusă sau scrisă.

ENUNȚ$_2$ = Rezultat al *enunțării*$_2$.

ENUNȚARE$_1$ = Ansamblu de factori și de acte pe care se bazează comunicarea prin limbă.

ENUNȚARE$_2$ = Ca act individual de utilizare a limbii, intermediar între *competență* și *performanță*. Din perspectivă semiotică, intermediar între *structurile*$_3$ semiotice virtuale și cele care se realizează sub formă de *discurs*$_1$.

EXTENSIUNE = În *semantica logică*, clasa de obiecte la care trimite *semnul*$_1$.

FATIC = Care are rolul de a solicita, de a menține sau de a verifica atenția destinatarului asupra comunicării.

FEEDBACK = Întoarcere la o secvență anterioară, în procesul de lectură.

FORMAL$_1$ = Care aparține *formei expresiei* sau *formei conținutului*.

FORMAL$_2$ = Care presupune sau care implică formalizare.

FORMĂ A CONȚINUTULUI = În teoria *glosematică*, modalitate mai mult sau mai puțin particulară de organizare a *substanței conținutului*.

FORMĂ A EXPRESIEI = În teoria *glosematică*, modalitate mai mult sau mai puțin particulară de organizare a *substanței expresiei*.

---

* Glosarul redă succint accepțiile principale ale unora dintre termenii „de specialitate" cel mai des folosiți atît în cuprinsul analizelor incluse în volum, cît și în lucrările recente de teorie și critică literară. Cuvintele cursive trimit la termeni definiți în glosar.

Scanned with OKEN Scanner

FUNCTIV$_1$ = În teoria *glosematică*, element care contractează o *funcție*$_3$ în raport cu alte elemente.

FUNCȚIE$_1$ = Relație între doi termeni, care se modifică în diferite feluri; funcția este constantă sau variabilă după cum modificările se produc în mod determinat și în anumite limite. Funcția poate fi privită și ca destinație.

FUNCȚIE$_2$ = În teoria *glosematică* orice relație de dependență între termeni *(functivi)*, care se stabilește cu ajutorul analizei.

FUNCȚIE SINTACTICĂ = Relație gramaticală pe care elementele unei *structuri*$_2$ o întrețin între ele.

FUNCȚIE SEMIOTICĂ = *Semiză*$_{1,2}$.

FUNCȚIE NARATIVĂ = Unitate a acțiunii care rămîne constantă independent de varietatea povestirilor; succesiunea funcțiilor formează narațiunea.

GENERARE = Act de producere a unui număr nelimitat de *enunțuri*$_1$ cu ajutorul unui număr limitat de reguli care permit atît descrierea cît și formarea unei *structuri*$_3$ a acestor *enunțuri*$_1$.

GLOSEMATICĂ = Teorie în care limba este considerată un continuu dotat cu un *plan al expresiei* și un *plan al conținutului* (fiecare dintre acestea avînd o *formă* și o *substanță*) și divizibil în unități minimale numite gloseme.

GRAMATICĂ A TEXTULUI = Sistemul de reguli de *generare* a *textului*.

ICON = *Semn*$_1$ pentru obiectul pe care îl substituie datorită asemănării cu acesta.

IMPLICAȚIE = Relație între două propoziții în sens logic, potrivit căreia dacă una dintre ele este adevărată și cea de-a doua este adevărată.

INDEX/INDICE = *Semn*$_1$ pentru obiectul pe care îl substituie datorită relației de contiguitate stabilită cu acesta.

INTENSIUNE = În semantica logică mulțimea proprietăților care specifică o clasă de obiecte.

INTERTEXTUALITATE = Sistemul relațiilor stabilite între minimum două *texte*.

IZOMORFISM = Formă conceptuală rezultată din proprietatea a două unități de a avea aceeași *structură*$_3$.

IZOTOPIE = Proprietatea elementelor de a ocupa aceeași poziție într-un ansamblu.

ÎNȚELES = *Sens*.

LINEARITATE = Proprietatea elementelor limbii de a se succeda în linie dreaptă.

LUME POSIBILĂ = Descriere de stări posibile ale universului dintre care, pentru subiect, una și numai una reprezintă lumea reală (în logică).

MARCĂ = *Indice* în *structura de suprafață* a *mesajului*$_1$ care pune în evidență anumite raporturi, relații, *funcții*$_1$ din interiorul acestuia.

MESAJ$_1$ = *Text*.

MESAJ$_2$ = Ceea ce se comunică.

METALIMBAJ = Limbaj în care se vorbește despre limbaj.

METATEORIE$_1$ = Teorie despre teorie.

METATEORIE$_2$ = Teorie a teoriilor.

MOTIVAT = Care are proprietatea de a face ca *semnificatul* să impună (în condiții date) un anumit *semnificant*.

NIVEL = În limba naturală descrisă ca o ierarhie, plan constituit din unități de același grad, definite prin relațiile dintre ele.

NIVEL DISCURSIV = În *semiotică*, *structura de suprafață* a unui *text*, în opoziție cu *nivelul semiotic profund*.

NIVEL SEMIOTIC PROFUND = În *semiotică*, *structura de adîncime* a unui *text*.

PARADIGMATIC$_1$ = Care are proprietatea de a ordona o mulțime pe baza a cel puțin un criteriu.

PARADIGMATIC$_2$ = Care are proprietatea de a face parte dintr-o *paradigmă*.

PARADIGMĂ = Mulțime ordonată pe baza a cel puțin un criteriu.

PERFORMANȚĂ LINGVISTICĂ = Totalitatea *enunțurilor*$_2$ care rezultă din aplicarea *competenței* asupra materialului lingvistic.

PLAN AL CONȚINUTULUI = În teoria *glosematică*, *semnificat*.

Scanned with OKEN Scanner

PLAN AL EXPRESIEI = În teoria *glosematică*, totalitatea articulațiilor *semnificantului*.

PREDICAT = Proprietate care este afirmată despre un subiect logic (în logică).

PRESUPOZIȚIE = Relație între două unități lingvistice, conform căreia prezența uneia dintre ele cere cu necesitate prezența celeilalte.

PROCES = În teoria glosematică, totalitatea elementelor din planul *sintagmatic* și modul lor particular de înlănțuire.

RECURSIV = Care poate fi reluat într-un *context lingvistic* în aceeași formă sau în forme diferite.

REDUNDANȚĂ = Modalitate prin care se repetă unul sau mai multe elemente din $mesaj_1$ asigurîndu-i comunicarea.

REFERENT = Obiectul material (în unele teorii) sau mental (în alte teorii) la care trimite $semnul_1$.

REPREZENTARE$_1$ = Imagine mentală rezultată din actualizarea percepției obiectului.

REPREZENTARE$_2$ = Mecanism prin care se realizează imaginea mentală a obiectului.

SCHEMĂ = În teoria *glosematică*, ansamblu abstract și sistematic de proprietăți susceptibil de a fi materializat.

SCRIITURĂ = Felul particular de a se alcătui și de a se asocia propoziții înțelese în accepția logicii.

SEM = Unitate de *sens* considerată minimală și distinctivă.

SEMANTICĂ = Disciplină care are ca obiect *sensul*. Ca semantică lingvistică, ea raportează sensul la limbă și la vorbire, iar ca semantică logică, ea raportează *sensul* la procesele de gîndire.

SEMEM = Unitate de *sens* formată din mai multe *seme*, dintre care unul este considerat principal sau nucleu semantic.

SEMIOTICĂ = Teoria generală a $semnelor_{1,2}$.

SEMIOZĂ$_1$ = În teoria glosematică, $funcția_2$ dintre *expresie* și *conținut*.

SEMIOZĂ$_2$ = Proces de *generare* a *semnificației*.

SEMN$_1$ = Ceva care, pe plan mental, ține locul la altceva. Semnele pot fi verbale și nonverbale.

SEMN$_2$ = În teoria *glosematică*, unitate care apare ca urmare a $semiozei_1$.

SEMNAL = *Marcă* a cărei prezență atrage atenția că în *textul* respectiv există o anumită relație și/sau se produce un anumit proces.

SEMNIFICANT = Proprietatea unui suport material de a avea o *semnificație*.

SEMNIFICARE = Act prin care se produce și se receptează *semnificația*.

SEMNIFICAT = Obiectul mental substituit de $semn_1$.

SEMNIFICAȚIE = Relația dintre $semn_1$ și clasa de obiecte respective.

SENS = Componentă a *semnificației* care exprimă relația dintre $semn_1$ și mulțimea proprietăților specifice unei clase de obiecte.

SIMBOL$_1$ = $Semn_1$ a cărui echivalență (parțială) cu obiectul substituit este stabilită prin convenție.

SIMBOL$_2$ = $Semn_1$ care trimite la obiectul substituit prin intermediul altui $semn_1$.

SINTAGMATIC$_1$ = Care are proprietatea de a se asocia cu altă mulțime pe baza a cel puțin un criteriu.

SINTAGMATIC$_2$ = Care aparține unei *sintagme*.

SINTAGMĂ = Mulțime formată din minimum două elemente, caracterizate prin proprietatea de a se asocia între ele pe baza a cel puțin un criteriu.

SISTEM$_1$ = Ansamblu unitar și autoreglabil de elemente care funcționează ca totalitate după anumite legi și se conservă sau se transformă prin jocul acestor legi.

SISTEM$_2$ = În teoria *glosematică*, totalitatea elementelor din planul *paradigmatic* și modul lor particular de ierarhizare.

Scanned with OKEN Scanner

SISTEM$_3$ = Ansamblu de unități aflate în relații *paradigmatice*$_2$ sau numai relațiile *paradigmatice*$_2$ însele.

SITUAȚIE DE DISCURS = *Context*$_2$.

STRUCTURĂ$_1$ = *Sistem*$_1$.

STRUCTURĂ$_2$ = Ansamblu de relații *sintagmatice*$_2$.

STRUCTURĂ$_3$ = Ansamblu care reflectă modul de organizare a *sistemului*$_3$.

STRUCTURĂ DE ADÎNCIME = Nivelul la care limba organizează întreaga informație logico-semantico-sintactică a *enunțului*$_1$.

STRUCTURĂ DE SUPRAFAȚĂ = Nivelul de manifestare al limbii rezultat din *transformarea structurii de adîncime* prin aplicarea regulilor de *transformare*.

SUBSTANȚĂ A CONȚINUTULUI = În teoria *glosematică*, ipostază a materiei din *planul conținutului* asupra căreia este proiectată o formă.

SUBSTANȚĂ A EXPRESIEI = În teoria *glosematică*, ipostază a materiei din *planul expresiei* asupra căreia este proiectată o formă.

TEORIE A TEXTULUI = Principiile pe baza cărora se consideră că are loc *generarea* oricărui *text*.

TEXT = *Sintagmă* care se dezvoltă prin autoreglare în funcție de un *context*$_{1,2}$ dat.

TRANSCODARE = Trecere a unui *mesaj*$_1$ dintr-un *cod* în alt cod.

TRANSFORMARE = Operație care acționează asupra *structurii de adîncime* pentru a o converti prin reguli specifice în *structură de suprafață*.

TRANSFORMAȚIONALISM = Concepție lingvistică întemeiată pe ideea de *transformare*.

TRANZITIV = Care are proprietatea de a exprima subiectul și obiectul direct al unui *discurs*$_2$ prin două substantive diferite.

TRANZITIVITATE = Capacitate a unei unități lingvistice de a conține virtual și simultan subiectul și obiectul.

TRĂSĂTURĂ DISTINCTIVĂ = Caracteristică pe baza căreia două unități lingvistice de același tip se deosebesc între ele.

UZ = În teoria *glosematică*, rezultat al materializării *schemei*.

VARIABILĂ = În teoria *glosematică*, orice *functiv* a cărui prezență nu e o condiție necesară pentru prezența functivului cu care contractează o *funcție*$_2$.

VOCE POETICĂ = Orice manifestare a emițătorului în *text*.

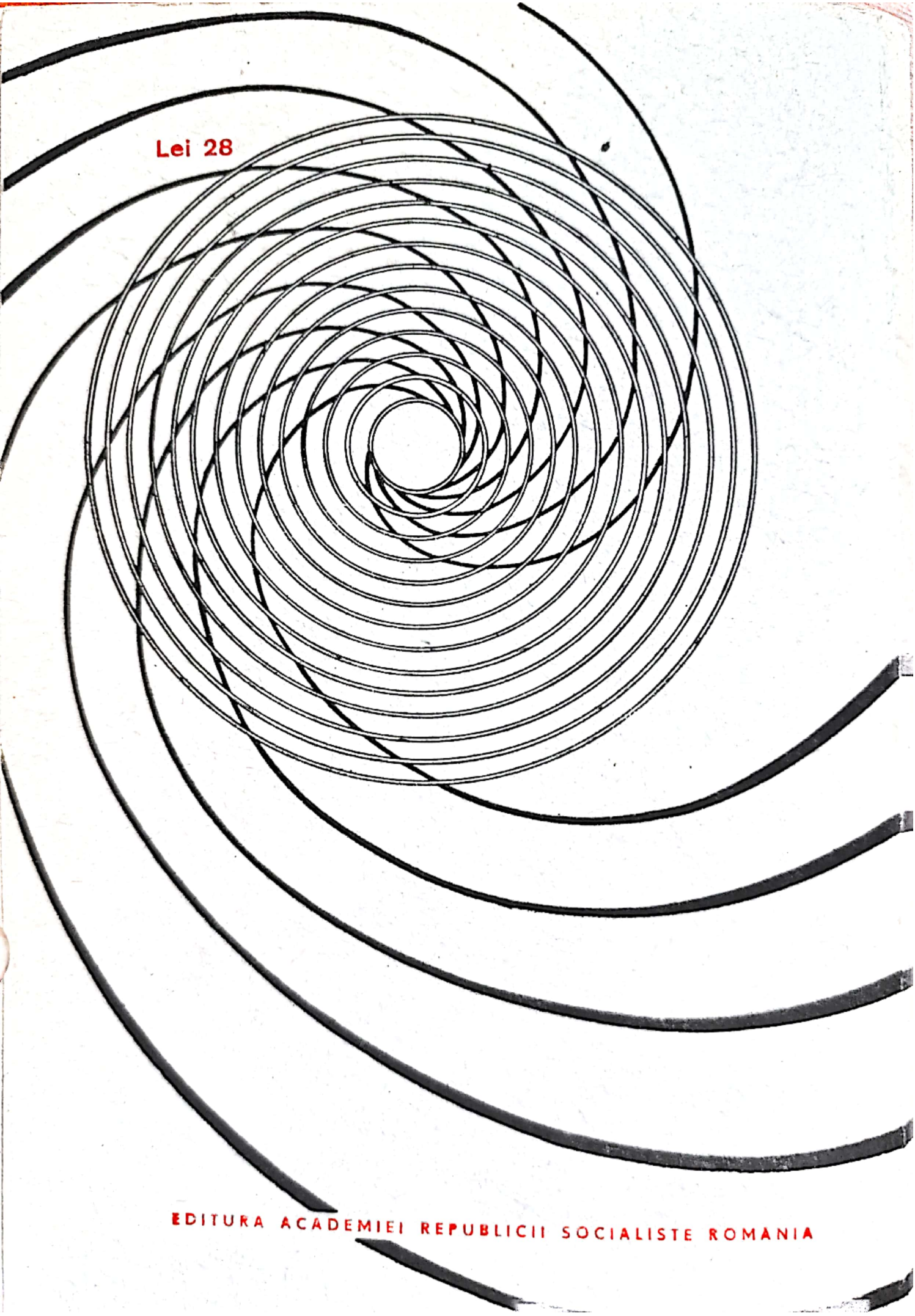
Redactor: VERONICA GANĂ
Tehnoredactor: MAGDALENA IACOB

Bun de tipar: 14. VII. 1986. Format: 16/70×100.
Coli tipar: 18,50
C.Z. pentru biblioteci mari: { 859.08 — 14(082)
859.09 — 14(082)
C.Z. pentru biblioteci mici: 859.08

c. 502 — I. P. INFORMAȚIA
str. Brezoianu nr. 23—25
București

Scanned with OKEN Scanner

Lei 28



EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMANIA

Scanned with OKEN Scanner